Que sais-je ?

LES INSTRUMENTS DU QUATUOR

PAR MARC PINCHERLE

PRESSES UNIVERSITAIRES
DE FRANCE

Que sais-je ?

Catalogue général

1 à 83. *Demander la notice*

84. Le papier et les dérivés de la cellulose (L.-J. Olmer).
85. La littérature de la Renaissance (V.-L. Saulnier).
86. Les chemins de fer (P. Devaux).
87. Le tabac (A. Chevalier et F. Emmanuel).
88. Histoire de la vitesse (P. Rousseau).
89. La météorologie (A. Viaut).
90. Le coton (A. Chevalier et P. Senay).
91. Les probabilités et la vie (E. Borel).
92. Les océans (Cl. Francis-Bœuf).
93. Les produits de remplacement (R. Simonet).
94. La chimie du cerveau (P. Chauchard).
95. La littérature du siècle classique (V.-L. Saulnier).
96. Les étapes de la métallurgie (L. Guillet).
97. La mesure du temps (M. Granier).
98. La vision (E. Devaux).
99. La T. S. F. (R. Bureau).
100. Les ports maritimes (M. Hérubel).
101. La littérature allemande (J.-F. Angelloz).
102. L'adolescence (M. Debesse).
103. Le blé (M. Baumont).
104. Les colloïdes (A. Boutaric).
105. Les grands travaux (P. Devaux).
106. La genèse de l'humanité (C. Arambourg).
107. Histoire de Byzance (P. Lemerle).
108. Les étapes de la poésie française E. Lalou).
109. Histoire de la géométrie (P. Marchal).
110. Les industries de l'alimentation (G. Ray).
111. La comptabilité (J. Fourastié).
112. La prévision économique (A. Sauvy).
113. Génétique et hérédité (M. Caullery).
114. La littérature espagnole (J. Camp).
115. Napoléon (H. Calvet).
116. La cryptographie (R. Ceillier).
117. Le parasitisme (L. Gallien).
118. Technique du cinéma (Lo Duca).
119. Les colorants (J. Meybeck).
120. La bataille des trusts (H. Peyret).
121. L'orientation professionnelle (G. Sinoir).
122. Le froid (R. Simonet).
123. Le romantisme français (Ph. Van Tieghem).
124. Le diabète (Dr C. Darnaud).
125. L'organisation scientifique du travail (J. P. Palewski).
126. Histoire des techniques (P. Ducassé).
127. Histoire de la Normandie (E.-G. Léonard).
128. La littérature du siècle philosophique (V.-L. Saulnier).
129. La diplomatie française (C. Laroche).
130. Les étapes de la mécanique (M. Boll).
131. L'orfèvrerie (L. Lanel).
132. La vie au moyen âge (G. d'Haucourt).
133. Physiologie du sport (Drs G. Laporte et A. Peycelon).
134. Les techniques de la métallurgie (L. Guillet).
135. Les estampes (J. Laran).
136. Le caoutchouc (A. Chevalier et J. Le Bras).
137. Histoire de la Justice (M. Rousselet).
138. Les messages de nos sens (Dr P. Chauchard).
139. Le café (A. Chevalier).
140. Histoire de la Suisse (Ch. Gilliard).
141. L'origine des espèces (E. Guyénot).
142. La Révolution française (P. Nicolle).
143. Forêts vierges et bois coloniaux (A. Chevalier et D. Normand).
144. Histoire de l'Auvergne (R. Rigodon).
145. La littérature française du Moyen Age (V.-L. Saulnier).
146. Les races humaines (H.-V. Vallois).
147. Histoire de la Bretagne (H. Waquet).
148. La population (A. Sauvy).
149. Histoire de la Provence (R. Busquet et V.-L. Bourrilly).
150. Les grands explorateurs (M. Griaule).
151. Histoire de la Savoie (R. Avezou).
152. La vie des aveugles (P. Henri).
153. L'affiche (Lo Duca).
154. Les alcaloïdes et les plantes alcaloïfères (F. Moreau).
155. L'Unité française (R. Pernoud).
156. La littérature du siècle romantique (V.-L. Saulnier).
157. Les croisades (R. Grousset).
158. Le Pétrole (E. Dalemont).

Suite page 3 de la couverture

264421 | 2799
1178B 40.

LES INSTRUMENTS DU QUATUOR

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE

PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE M. NORBERT DUFOURCQ

Professeur d'Histoire de la Musique
au Conservatoire national de Musique

Norbert DUFOURCQ. *L'Orgue.*
René DUMESNIL. *L'Opéra et l'Opéra-comique.*
Charles KOECHLIN. *Les Instruments à vent.*
Paul LOCARD. *Le Piano.*
Marc PINCHERLE. *Les Instruments du quatuor.*
Félix RAUGEL. *Le Chant choral.*
Etc.

« QUE SAIS-JE ? »
LE POINT DES CONNAISSANCES ACTUELLES

LES INSTRUMENTS DU QUATUOR

par

Marc PINCHERLE

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, PARIS

1948

DÉPOT LÉGAL
1re édition .. .. .. 4e trimestre 1947

TOUS DROITS
de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays

COPYRIGHT
by *Presses Universitaires de France*, 1948

AVANT-PROPOS

Des innombrables instruments à archet qui ont existé en Occident depuis le haut Moyen âge, seuls subsistent dans l'usage courant le *violon* et ses trois partenaires du quatuor d'orchestre, l'*alto*, le *violoncelle*, la *contrebasse*.

C'est à eux surtout qu'est consacré le présent livre, et l'on n'y traitera qu'accessoirement de leurs devanciers et collatéraux.

La première partie a pour objet leur description et leur histoire, du point de vue de la lutherie ; la seconde, leur musique et leurs virtuoses ; enfin, une troisième et dernière partie isole, en raison de son importance, une forme de composition qui appartient en propre aux archets : celle du *quatuor à cordes*.

Chapitre Premier

DESCRIPTION DES INSTRUMENTS

§ 1. Le violon

A première vue, la structure du violon apparaît simple : une caisse de résonance, un manche, quatre cordes et les quelques accessoires qui servent à les fixer. Dans le détail, il comporte cependant un nombre assez considérable de pièces ; le *Manuel du luthier* de Maugin *(Encycl. Roret)* va à l'extrême en en comptant soixante-neuf ou soixante et onze, selon que chacune des deux tables est d'un seul tenant, ou de deux morceaux assemblés : dans ce total entrent pour moitié les éléments des contre-éclisses et des filets (voy. plus loin) faits, pour la commodité du travail, de menus fragments consécutifs.

N. B. — Dans la description ci-après, comme dans les figures annexes, on notera que les dimensions indiquées ne sont que des moyennes desquelles chaque école, chaque constructeur s'éloigne à son gré pour tenter ses propres expériences : vers 1670 Antonio Stradivari donne à ses violons 34 cm. 9 de longueur de caisse, vers 1690, 36 cm. 2, et il revient ultérieurement à 35 cm. 7.

La *table d'harmonie*, ou *table*, tout court, sur laquelle pose le chevalet, est taillée dans du sapin, soit d'une pièce, soit de deux, que l'on assemble par collage ; Gand le père avait même essayé, vers 1840, de la construire en trois, mais l'innovation échoua,

malgré de réels avantages. Sur les bords, deux échancrures, appelées C en raison de leur dessin, permettent le passage de l'archet sur les deux cordes extrêmes. L'épaisseur de la table varie de 2 mm. 5 au bord à 4 mm. dans la partie médiane, l'« estomac » dans la terminologie des luthiers. Cette partie médiane est voûtée ; son galbe s'obtient, dans les violons de basse qualité, par moulage à chaud, dans la lutherie d'art, par un patient travail exécuté à la gouge, au canif, au rabot, sous le contrôle permanent du compas d'épaisseur. Les instruments allemands anciens, ceux de nombreux Italiens, y compris Stradivari à ses débuts, ont des voûtes très accentuées ; mais ce dernier maître les atténue par la suite ; dans ses plus belles créations, elles ne dépassent pas un relief de 14 mm., et si progressivement amené que les violons de ce type semblent presque plats.

Dans la table sont percées deux ouïes, les *ff*, que l'on trouvait déjà, avec ce dessin précis, dans certaines violes des XV^e^ et XVI^e^ siècles. Si étrange qu'il puisse paraître, on n'est pas absolument d'accord sur la véritable utilité de ces ouvertures : selon la plupart des experts, ce serait de « mettre l'intérieur de la caisse en rapport avec l'air extérieur » ; selon d'autres (Gerald R. Hayes), d'augmenter — on y reviendra plus loin — la capacité vibratoire du centre de la table.

La table de dessous, ou *fond*, reproduit à peu près exactement la table d'harmonie, moins les *ff*, et avec les épaisseurs un peu plus grandes : de 2 mm. 5 au bord à 4 mm. 5 au centre. Le bois employé est l'érable.

Table et fond sont réunis par les *éclisses*, hautes de 3 cm. vers le manche et de 3 cm. 2 au bas de la

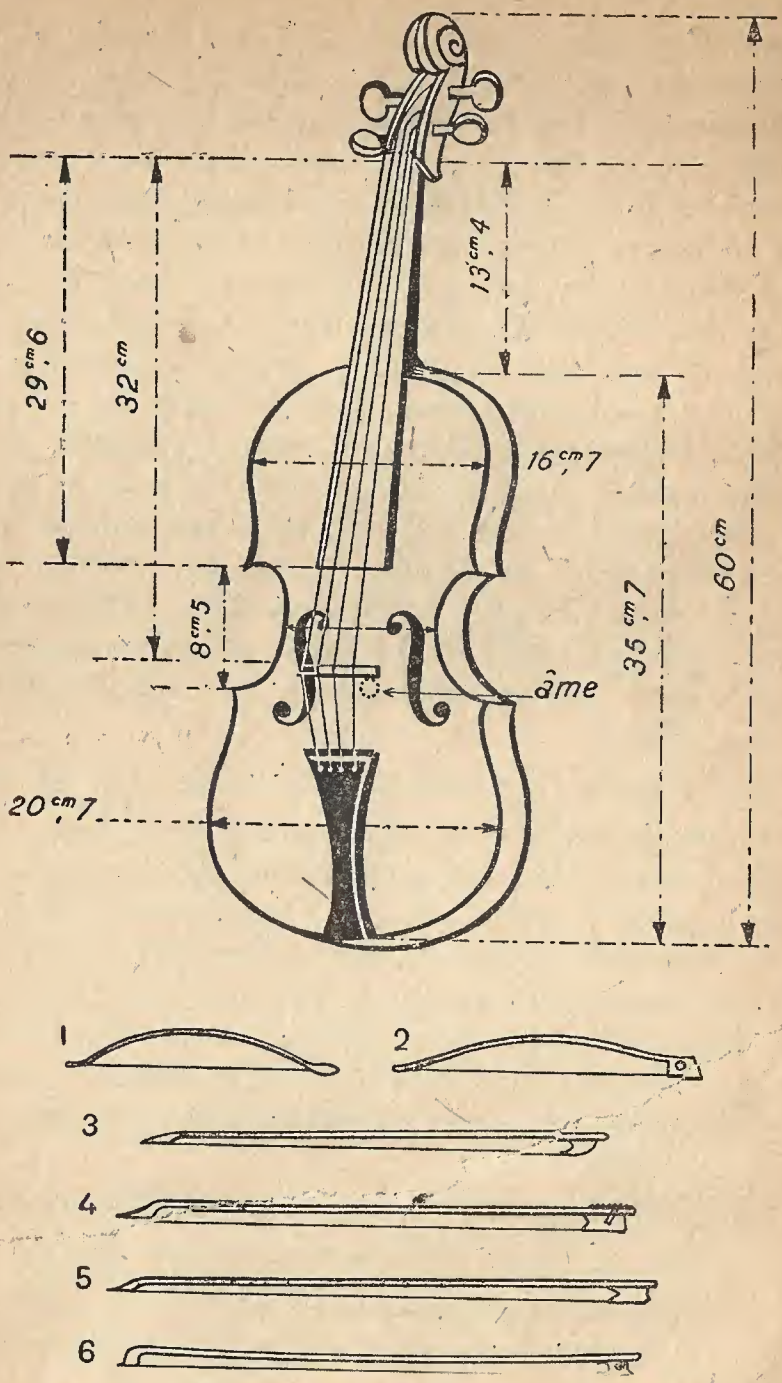


Fig. 1. — Violon moderne. Évolution de l'archet

1, archet du xv^e siècle (Ms. des *Échecs amoureux*). — 2, archet du xvi^e siècle. — 3 à 6, archets des périodes c. 1650, 1680 (à crémaillère), 1700, 1780.

caisse de résonance, qui constituent la paroi latérale ; ce sont de minces lames d'érable (en six éléments consécutifs, trois pour chaque côté) dont la courbure est obtenue au fer chaud. L'assemblage est consolidé, de l'intérieur, par douze menus rubans de sapin, les *contre-éclisses*. Toujours à l'intérieur de la caisse, quatre petits blocs de sapin, les *coins*, renforcent les joints des C, et deux autres blocs, les *tasseaux*, maintiennent l'écartement des tables ; en même temps, le tasseau supérieur donne appui au manche, et l'autre sert de logement au bouton du cordier.

Voici maintenant deux pièces dont l'importance, pour la sonorité, est capitale : l'âme et la barre.

L'*âme* est une petite tige de sapin, cylindrique, de quelque 6 mm. de diamètre, placée entre table et fond à peu près sous le pied droit du chevalet, environ 2 mm. en arrière ; elle n'est pas collée, mais maintenue par la double pression des deux tables. Elle permet à la table d'harmonie de supporter le chevalet sans fléchir ; par contre elle risquerait de paralyser ses vibrations aux environs immédiats du point de contact : d'où, selon M. Gerald R. Hayes, l'utilité de la voûte, inexistante dans les instruments tels que le luth, où la table n'est pas soutenue par une âme : cette voûte, ici, surélevant l'« estomac », lui permet de vibrer sur un plan différent, d'autant mieux que les *ff* le détachent partiellement du reste de la table, et lui donnent ainsi un surcroît d'indépendance vibratoire.

La *barre*, faite aussi de sapin, est une sorte de nervure collée sous la table d'harmonie dans le sens longitudinal, sur les deux tiers de la longueur. Elle n'est pas exactement placée dans l'axe du violon, mais le long d'une parallèle qui passerait sous le pied gauche du chevalet. Les luthiers se sont ingé-

niés à modifier son profil, son épaisseur, sa hauteur ; le plus souvent, elle mesure, en son milieu, 11 mm. de haut, et va en s'effilant jusqu'aux extrémités. Tolbecque a fort bien défini son double rôle : « Elle est, écrit-il, destinée à s'opposer à l'affaissement de la voûte, qui n'est pas soutenue de ce côté, tandis que l'âme la soutient de l'autre côté. La barre a une autre fonction : étant élastique, elle renforce en l'arrondissant la sonorité des basses de l'instrument, alors que l'âme tend, au contraire, par sa rigidité, à communiquer aux dessus une acuité de son, un dehors et un brillant d'autant plus grands qu'elle se trouve plus près du pied droit du chevalet sans cependant être directement au-dessous. »

Nous en aurons fini avec la caisse de résonance en mentionnant les *filets*, purement ornementaux, qui bordent les deux tables ; ce sont de minces rubans, d'alisier le plus souvent, que l'on incruste dans le sapin et dans l'érable ; on en utilise d'ordinaire vingt-quatre fragments. Mais les instruments de prix ont parfois reçu une ornementation beaucoup plus développée : nous en parlerons à propos du vernis.

Le *manche*, d'érable, taillé d'une seule pièce, s'enclave par sa partie inférieure (talon) dans le tasseau du haut ; anciennement, et même chez Antonio Stradivari, il n'était pas ajusté de cette façon, mais cloué contre l'éclisse par trois gros clous enfoncés de l'intérieur, à travers le tasseau. La partie supérieure *(tête)* est évidée pour ménager l'emplacement du chevillier où passent les quatre *chevilles* sur lesquelles s'enroulent les cordes. La tête se termine par une volute sculptée, à laquelle l'art et le caprice des maîtres, et aussi un certain fanatisme des collectionneurs, ont conféré une valeur très grande : d'où suit que, lorsque le manche d'un violon ancien doit

être remplacé, on ente couramment la tête originale sur le manche neuf, et presque toujours avec assez d'habileté pour que l'opération ne se révèle que moyennant un examen attentif.

Au-dessous du chevillier, séparée de lui par un petit *sillet* d'ébène, le manche présente une surface plane sur laquelle est appliquée la *touche*, d'ébène elle aussi. La touche est évidée en dessous, vers son extrémité libre. L'ensemble manche-touche est légèrement renversé par rapport à la table, afin que les cordes fassent avec le chevalet l'angle le plus favorable au développement de la sonorité ; les estimations, quant au « meilleur angle », varient : 172° selon Tolbecque, 155° selon Greilsamer.

Enroulées autour des chevilles à leur extrémité supérieure, les cordes s'accrochent, en bas, au *cordier* ou *tire-cordes*, d'ébène ou de bois teinté (en deux pièces), lequel est retenu à un *bouton* d'ébène enfoncé à travers les éclisses dans le tasseau inférieur, par une *attache* — un morceau de corde de boyau du calibre du *ré* de violoncelle.

Le *chevalet*, découpé dans de l'érable, mesure de 3 cm. à 3 cm. 5 de haut, 4 mm. d'épaisseur au pied, 2 mm. à l'arête supérieure. Il se place sur l'axe transversal qui passe par les crans des deux *f*, perpendiculairement à la table, ou très légèrement incliné vers le cordier. Sa mise au point est délicate ; elle influe grandement sur la sonorité : trop bas, il durcit le son ; trop épais, il lui enlève de la clarté et de la force ; trop haut, il l'assourdit également, tout en exigeant une pression exagérée des doigts sur les cordes ; si l'adhérence des pieds laisse à désirer, on risque des vibrations parasites ; enfin sa courbure doit être assez exactement calculée pour permettre le jeu polyphonique sans que l'archet risque, à l'or-

dinaire, de toucher plusieurs cordes à la fois ; son profil est tel que la chanterelle soit plus proche de la touche que la corde de *sol* (5 à 6 mm. pour celle-ci, contre 4 à 5 mm. pour celle-là).

Le violon est accordé par quintes, les quatre cordes donnant, de l'aigu au grave, *mi*, *la* (le *la* du diapason), *ré*, *sol*. Les cordes sont faites de boyau de mouton ; c'est la tunique médiane de l'intestin grêle qui les fournit, après une longue série d'opérations au cours desquelles elle est blanchie, découpée, filée, souffrée, dégraissée, polie, etc. La quatrième corde, à laquelle il faut donner plus de poids sans augmenter exagérément son calibre, reçoit un enroulement de fil de métal, le *trait*, d'argent, de cuivre, ou d'alliage ; le principe en a, dit-on, été trouvé par le violiste Sainte-Colombe vers l'an 1675.

Jusqu'au début du XIX^e^ siècle les cordes de Naples étaient réputées les meilleures ; cette suprématie ne s'est pas maintenue. Par ailleurs la fragilité des cordes de boyau, des chanterelles surtout, exagérément sensibles à l'humidité et aux variations de température, leur faisait souvent préférer les cordes de soie, plus sèches de sonorité mais plus stables, que l'on fabriquait surtout à Paris. Un progrès capital a été réalisé lorsque, à partir de 1910 environ, les virtuoses ont consenti à adopter le *mi* d'acier, dont le seul inconvénient rédhibitoire — son éclat intempestif quand on le joue à vide — est plus que compensé par sa solidité et la pureté du son dans le registre aigu. Si le *la* de métal ou de boyau filé a moins de partisans, le *ré* filé d'aluminium est d'un usage à peu près général.

La tension des quatre cordes équivaut à un poids de 27 à 30 kg., selon matière et calibre ; la pression résultante exercée sur la table par l'intermédiaire du chevalet dépasse 12 kg. : d'où souvent, à la

longue, sous le chevalet, une dépression à laquelle il faut remédier par un barrage plus fort.

A la longueur des cordes est liée la notion du *diapason*, qu'il ne faut pas confondre, dans cette acception, avec l'étalon de mesure des acousticiens. Un violon bien *diapasonné* est celui qui présente la proportion reconnue la meilleure entre les dimensions du manche et celles de la caisse de résonance, proportion réalisée lorsqu'en divisant par douze la longueur de corde comprise entre le sillet du manche et le chevalet, la portion qui va du sillet au bord supérieur de la table représente les cinq douzièmes.

Vernis. — Avant de recevoir sa garniture de cordes, le violon est parachevé par l'application d'un vernis. La question du vernis n'est pas de tout repos — éternelle pomme de discorde entre théoriciens, praticiens et amateurs de lutherie. En temps normal, il n'est presque pas d'année où quelqu'un ne découvre dans un grimoire le secret de Stradivarius. L'idée est en effet ancrée, dans un vaste public, que la sonorité tient avant tout au vernis ; la réussite des anciens aurait dépendu de cette formule magique, dont la remise au jour propose la plus passionnante des énigmes. A cela les contradicteurs, dont plusieurs ont pour eux d'avoir fabriqué de bons violons, objectent que le vernis est une parure, une protection, un bouche-pores efficace, mais qu'il n'a aucune influence améliorante sur la sonorité, laquelle « relève exclusivement de l'architecture des bois » (Paul Kaul). Le vernis de Crémone, vernis souple, démesurément lent à sécher, à base d'huile de lin ou de noix, n'altère pas l'élasticité du bois si on l'applique avec discrétion ; le contraire se produit, au grand dam de la sonorité, s'il est trop lourd ou trop pénétrant.

On concevra que j'évite de prendre parti, laissant

la décision aux hommes du métier, à ceux qui peuvent comparer des sonorités avant et après vernissage, mesurer des épaisseurs, analyser des parcelles de vernis anciens. Mais ce paraît être la sagesse même que de faire passer, s'agissant de rendement sonore, la forme et la matière de la caisse avant l'enduit qui la recouvre.

En dehors des vernis à l'huile, on emploie des vernis à l'essence (térébenthine, lavande, aspic, romarin), à des mélanges d'huile et d'essences, à l'alcool ; ces derniers, qui sèchent vite, nécessitent de multiples applications, d'où une consistance cassante. Dans tous les cas, des matières colorantes, d'autres, destinées à augmenter la fluidité ou la fixité du produit, sont ajoutées, au cours d'une préparation minutieuse.

L'ornementation. — Certains maîtres luthiers lui ont donné une importance extrême ; insatisfaits des élégances pour ainsi dire réglementaires — harmonie des proportions, coloris distingués, transparence du vernis, pureté du filetage — ils ont enrichi d'arabesques gravées ou marquetées les éclisses, la volute, les côtés du chevillier, ou remplacé la volute par une tête sculptée d'homme ou d'animal ; Gio. Carlo Maggini, Nicola Gagliano, les Amati, les Médard ont laissé des violons décorés d'armoiries ou de paysages peints. On a été jusqu'à compromettre la sonorité d'instruments destinés à des cours princières (y avait-on l'ouïe moins exigeante que la vue ?) en les alourdissant de fonds assez épais pour laisser ressortir des sculptures qui sont presque des bas-reliefs : tel le fameux violoncelle de la galerie d'Este, à Modène (XVI^e siècle) ou, au musée Victoria and Albert, de Londres, le violon du roi Jacques I^er.

Des facteurs modernes, A. Jacquot, de Nancy, Carl Erb, de Presbourg, G. Romney, de Londres

entre autres, ont tenté, sans y parvenir, de ressusciter cette mode.

Les bois. — Pour clore ce chapitre, quelques généralités sur les bois de lutherie peuvent être utiles.

On a pu voir que trois essences seulement sont d'usage courant : le sapin, pour la table, la barre, l'âme, les coins, les tasseaux, les contre-éclisses ; l'érable, pour le fond, le manche, les éclisses, le chevalet ; l'ébène, pour la touche, les chevilles, les sillets, le cordier et son bouton d'attache, les filets (ces derniers pouvant aussi se faire d'alisier teinté, de poirier, et même, chez certains luthiers anciens, de fanons de baleine).

C'est évidemment la qualité du sapin employé pour la table qui importe le plus. Pour le manche, les éclisses, le fond, on a expérimenté sans trop d'inconvénients le tilleul, le hêtre, le poirier, le marronnier, le peuplier ; Andrea Guarneri a construit des violoncelles avec ces pauvres matériaux. Seul le sapin donne de bonnes tables d'harmonie, le meilleur étant l'épicéa commun (de Savoie, de Suisse, d'Italie) qui réunit les qualités requises de légèreté, rigidité, régularité dans la direction et l'espacement des fibres, sensibilité aux vibrations.

Pour le fond, on choisit de préférence l'érable plane ou l'érable sycomore (de Hongrie ou de Tchécoslovaquie), pour le chevalet l'érable des Vosges.

Tous ces bois doivent provenir d'arbres plutôt âgés, à croissance lente et uniforme, abattus dans l'arrière-saison depuis au moins cinq ou six ans, et avoir été conservés dans des locaux secs et aérés.

L'archet. — Ses dimensions sont, depuis un siècle et demi, fixées de façon bien plus stricte que celles du violon. Le poids peut varier de 55 à 60 gr., l'équilibre, l'élasticité dépendent de l'archetier, de qui le

talent est aussi individuel et non moins prisé que celui du faiseur de violons : la longueur est toujours de 75 cm., la longueur de mèche entre talon et pointe, de 65 cm., le plus fort diamètre, vers la hausse, de 6 mm., le plus faible, vers la pointe, de 5 mm. 3. L'amincissement de la baguette, déterminé empiriquement par François Tourte, répond à une formule que les théoriciens ont retrouvée de leur côté. Le bois dont elle est faite est soit le bois de fer, soit, plus généralement, le bois de Pernambouc, léger, résistant et flexible. La mèche (cent vingts à cent cinquante crins de cheval) est fixée à la tête de l'archet dans une mortaise recouverte, sauf le trou de sortie, par une double plaquette, ivoire sur ébène ; son autre extrémité s'insère dans une hausse qui permet de régler sa tension et, à cet effet, coulisse sur le talon de la baguette grâce à une vis logée dans un évidement dudit talon, et commandée par un bouton. La hausse est parfois enrichie d'écaille ou de métaux précieux.

Accessoires. — Jusqu'à la fin du XVIII^e^ siècle, la tenue du violon a été laissée à la fantaisie de chacun (v. plus loin, *Technique*). Une fois réglementée, on a songé à la rendre plus facile ; pour diminuer l'effort nécessité par le maintien du violon entre l'épaule et le menton, on a imaginé la *mentonnière*, une plaquette de bois ou d'ébonite légèrement concave fixée à gauche du cordier, et le *coussin*, mobile, que l'on place dans le creux de l'épaule, sous l'instrument. On tient Spohr pour l'inventeur de la mentonnière, qu'il utilisait déjà lors de ses concerts à Paris en 1819. D'après la figure donnée par sa méthode, dans laquelle il la baptise « teneur de violon », il la plaçait exactement au-dessus du cordier, et non à sa gauche. Pour le coussin, Baillot, dans son *Art du violon* (1834), en recommande l'emploi aux

femmes et « aux jeunes gens dont les épaules n'ont pas encore assez de largeur pour maintenir le violon ».

La *sourdine*, sorte de pince qui se pose sur le chevalet, a pour effet d'en paralyser les vibrations, ce qui affaiblit la sonorité, et surtout lui donne une couleur rêveuse et lointaine dont Lully avait déjà saisi l'intérêt poétique. On en connaissait le principe longtemps auparavant (Mersenne y fait allusion dans son *Harmonie universelle*, en 1636).

Enfin, les crins de l'archet ne mordraient pas sur les cordes si on ne les enduisait de *colophane*. Une des recettes courantes pour la fabriquer consiste à faire fondre 50 gr. de colophane blonde du commerce (résidu de la distillation de l'essence de térébenthine), 50 gr. de galipot (ou térébenthine de Bordeaux : c'est la gemme qui s'écoule des incisions faites au pin maritime), et 5 gr. de térébenthine de Venise (gemme du mélèze purifiée par fusion et décantation). On emploie des dosages, et même des produits différents pour les colophanes destinées aux archets de violoncelle et de contrebasse.

Formats spéciaux. — A l'usage des enfants, on fabrique des violons de formats réduits que l'on appelle quart, demi et trois-quarts, bien que le format quart mesure en réalité 297 mm. de longueur de caisse, le demi 320 mm., le trois-quarts 335 mm., contre 356 mm. pour l'entier.

§ 2. L'alto

L'alto est le fidèle agrandissement du violon ; les mêmes matériaux y sont employés. Jusqu'à la fin du XVII^e^ siècle on utilisait concurremment deux formats : le ténor (tenore viola) et l'alto proprement dit (alto viola). A. Stradivari donnait au ténor,

vers 1690, une longueur de caisse de 479 mm., à l'alto 414 mm. On a renoncé à l'encombrant ténor, sans combler la lacune que son absence crée entre l'alto et le violoncelle.

L'alto moderne, accordé une quinte au-dessous du violon *(la, ré, sol, do)*, mesure en moyenne 67 cm., dont 40 pour la caisse, 4 cm. de hauteur d'éclisses vers le manche, 4 cm. 2 au bouton de cordier. La tension des cordes, dont les deux plus graves sont filées, est de 30 à 32 kg. L'archet, plus court et plus lourd que celui du violon, mesure 72 cm. et pèse de 63 à 65 gr.

§ 3. Le violoncelle

Le violoncelle, accordé à l'octave grave de l'alto, ne reproduit pas comme ce dernier les exactes proportions du violon. Le dessin de la table est identique, mais le manche plus trapu, les éclisses plus larges, le chevalet plus haut. Ces différences de proportions ne sont pas l'effet du hasard, mais de longues recherches qui visaient à concilier les possibilités physiques de l'exécutant avec les exigences de l'acoustique. Sonnant à l'octave grave de l'alto, le violoncelle devrait avoir des cordes deux fois plus longues, ce qui entraînerait, pour les virtuoses, des écarts et des pressions de doigts démesurés. Pour les diminuer il a fallu, en raccourcissant les cordes, trouver des compensations dans une architecture différente de la caisse, à laquelle on donne (pour un instrument haut de 1 m. 30 au total) 76 cm. de long, 11 cm. de hauteur d'éclisses vers le manche et 12 cm. au bouton du cordier. Les deux cordes graves sont filées ; la tension des quatre cordes est de 45 kg. La tenue du violoncelle est facilitée par la *pique*, qui l'exhausse de 12 à 30 cm. Faite jadis de bois, avec

une pointe métallique, et adaptée par un tenon au bouton de cordier, évidé à cet effet, c'est aujourd'hui une tige entièrement métallique qui passe à travers le bouton et se loge dans l'intérieur de la caisse de résonance ; on l'en tire à volonté, en réglant sa longueur au moyen d'une vis latérale de pression.

L'archet du violoncelle a 70 cm. de long, et pèse de 70 à 75 gr. On fabrique pour les débutants des violoncelles dits « trois-quarts », dont la caisse mesure 65 cm. de long.

§ 4. La contrebasse

Elle contraste avec les autres instruments du quatuor, en ce que ni sa forme, ni sa taille, ni son accord ne sont, à l'heure actuelle, tout à fait stabilisés. Pour la forme, elle s'inspire en les amplifiant, tantôt du violoncelle, tantôt de la basse de viole : en ce cas, son manche est proportionnellement plus court, sa caisse s'effile en ogive vers le haut, son fond est plat, avec un pan coupé à sa partie supérieure.

Les modèles courants mesurent environ 1 m. 95, avec une caisse de 1 m. 10 et des éclisses de 17 à 21 cm. Mais il est de petites contrebasses de 1 m. 60 ; à l'opposé, Praetorius, dès 1618, en mentionne une de 2 m. 50, et le musée Victoria and Albert, à Londres, en possède une semblable, du XVII^{e} siècle. L'octobasse de J.-B. Vuillaume, sur les trois cordes de laquelle posent, en guise de doigts, des touches de fer commandées par un pédalier, atteint 4 m. ; on n'en utilise jamais les deux seuls exemplaires connus, qui dorment dans des collections.

L'accord dépend du nombre de cordes. A l'origine — l'invention est de la fin du XVI^{e} siècle, son attri-

bution au romain Todini en 1676 est une fable — elle avait souvent cinq ou six cordes, disposées par quintes, ou par quartes, ou par tierces et quartes alternées. Au XIX^e siècle prédominent les contrebasses à trois ou à quatre cordes. Avec trois cordes, le son est plus puissant et plus clair, mais le registre moins étendu. L'accord est soit (en descendant) *la*, *ré*, *sol* — ce *sol* à l'octave grave de la troisième corde du violoncelle, soit *sol*, *la*, *ré*, toujours en descendant, le *sol* à l'unisson de la troisième corde du violoncelle. La contrebasse à quatre cordes, plus couramment adoptée, a pour accord, en descendant, *sol*, *ré*, *la*, *mi*, soit une quarte de plus, au grave, que la précédente. On a imaginé des dispositifs qui permettent de baisser l'accord d'une tierce pour tout le jeu de cordes, et de descendre jusqu'au *do* grave. Dans le même esprit, certains facteurs ont restitué à l'instrument une cinquième corde, *do* grave. L'accord est facilité par une modification des chevilles qu'on avait imparfaitement réalisée dès le XVII^e siècle : la roue à rochet décrite par Praetorius (1618) a été remplacée par une vis hélicoïdale imaginée en 1778 par Carl L. Bachmann.

La forme de l'archet n'est pas plus fermement fixée que celle de l'instrument. Il existe plusieurs types de baguettes, arquées comme celles des archets de violes, ou rectilignes, ou infléchies vers la mèche, à la façon de l'archet de violon. La longueur est, en moyenne, de 67 cm., le poids de 120 à 135 gr.

Chapitre II

HISTORIQUE

§ 1. Les origines

Ces instruments du quatuor, qui les a inventés, en quel temps, en quel pays ?

Pratiquement, c'est sur le seul violon que s'est portée la curiosité des érudits. Or, s'ils sont parvenus à identifier à peu près ses devanciers immédiats, à l'époque de la Renaissance, nous en sommes réduits, pour les origines lointaines, à des hypothèses invérifiables. Les uns demandent à l'étymologie du mot *violon* le secret de sa provenance ; d'autres le recherchent dans la structure de très anciens instruments dans lesquels ils discernent déjà ses traits ; d'autres font coïncider sa venue au monde avec l'apparition de l'archet en Occident.

Les étymologies proposées ne manquent pas d'imprévu. Tout le monde est d'accord sur ce que l'italien *violino* est un diminutif de *viola*, comme le français *violon* de *viole*. La difficulté commence en deçà : pour expliquer *viola*, on a mis en ligne le verbe latin *vĭtulari* « bondir comme un veau » (en signe de joie), un autre *vītulari*, qui exprime l'allégresse sans faire intervenir le veau, d'où *vitula*, instrument de musique associé à l'idée de joie, et ses altérations successives *vidula*, *viula*, *viule*, *viole*. Autre possibilité : le mot asiatique *fedilo*, qui, dans le dialecte de l'Ienissei signifie trompette (il arrive

souvent qu'un même mot désigne la trompette et les instruments à cordes). On trouve aussi dans le bas-latin et la plupart des langues européennes médiévales une abondance de formes, *vitula*, *figella*, *fitola*, *viguella*, *videle*, *fiedel*, *fithele*, qui relient *viola* au latin *fidula*, *fidicula* (de *fides* : corde), par quoi Cicéron et, beaucoup plus tard, Isidore de Séville, traduisent le grec *kithara*.

Cette filiation, à vrai dire contestée par certains philologues, est de loin la plus séduisante. Revenons un instant à la cithare, dont on sait la faveur chez les Grecs, qui l'avaient empruntée aux plus vieilles civilisations orientales. Comme la lyre, avec laquelle poètes et même musiciens la confondent si souvent, elle était montée d'un petit nombre de cordes, tendues entre le bas de la caisse de résonance et un joug porté par deux bras qui prolongeaient ladite caisse vers le haut. Mais les caisses de résonance différaient du tout au tout : celle de la lyre était, *grosso modo*, une boîte hémisphérique (calebasse évidée, carapace de tortue) fermée par une membrane ou une plaque de bois faisant office de table d'harmonie ; celle de la cithare, une caisse analogue à celle de la guitare ou du violon, avec une table et un fond parallèles, reliés par des éclisses ; sous sa forme la plus évoluée, elle avait un chevalet, un cordier, des ouïes, des chevilles, parfois même, au centre, un manche recouvert par une touche ; si bien qu'il suffirait d'abattre les bras et le joug pour réaliser un instrument tout proche de la vièle du Moyen âge.

Sur la façon dont la transformation a pu s'opérer, je renvoie mon lecteur au savant ouvrage de Miss Kathleen Schlesinger (voy. *Bibliographie*) qui montre également comment, de son côté, la lyre, en s'allongeant, sa caisse étirée sans adjonction d'un véritable manche, aurait donné naissance au rebec.

Vièle et rebec se jouaient avec un archet, lequel préexistait à leur apparition et ne peut aucunement servir à les dater.

L'*archet* — pour en finir avec lui — aurait été inventé quelque deux à trois mille ans avant l'ère chrétienne par un Ravana, roi de Lanka (Ceylan).

Vièle et rebec. — Les instruments à archet tiennent une large place dans l'imagerie, la sculpture, la littérature du Moyen âge. Les textes littéraires et les traités scientifiques citent surtout la *vièle*, la *rote*, la *gigue*, le *rebec*, d'où l'on a trop vite conclu à l'existence de quatre types distincts, que l'on s'ingénie à caractériser. Or les poètes de tous les temps se sont fait une loi d'appeler luth une harpe et lyre une guitare et l'on ne saurait trop se méfier de leurs énumérations. Quant aux représentations figurées, elles ne font apparaître que deux types nettement différenciés, le type *vièle* et le type *rebec ;* autour d'eux, une profusion de variantes dûes à l'initiative des luthiers ou, plus souvent, à la fantaisie ou à la gaucherie des imagiers.

A la première catégorie — corps plat, éclisses, manche séparé — appartiennent la vièle proprement dite et la rote. La vièle (à ne pas confondre avec la vielle à roue et à clavier des ménétriers berrichons) était par excellence l'instrument des musiciens cultivés, celui sur lequel « les différentes formes musicales paraissent avec le plus de subtilité, sur lequel le bon artiste peut exécuter toute espèce de chants » (traité de Jean de Grouchy, c. 1300). On appelait rote une vièle de plus grand format, qui jouait le rôle d'alto ou de basse. Beaucoup de confusions sont nées de ce que, jusqu'au XIII^e^ siècle, le mot avait désigné la cithare dans le nord de l'Europe ; un type spécial de cithare employé de toute antiquité dans le pays de Galles, le *crwth*, apparenté,

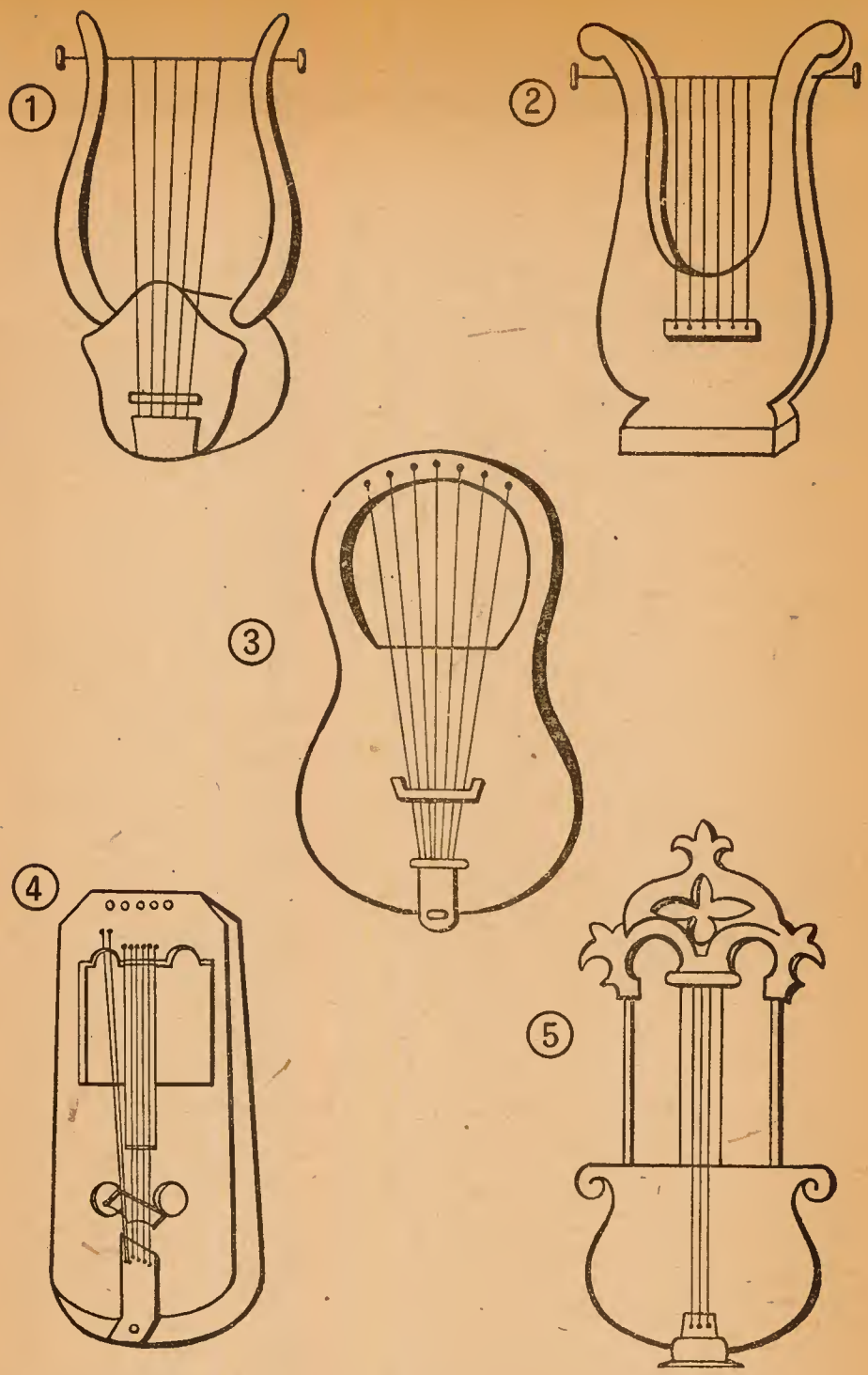


Fig. 2

1 et 2, lyre et cithare gréco-romaines. — 2, rotta du XII^e siècle *(évangéliaire de Zwifalten)*. — 4, crwth gallois. — 5, lyre-guitare du IX^e siècle *(Bible de Charles le Chauve)*.

même phonétiquement, à la rote, se jouait avec l'archet, et l'on a pu voir en lui l'un des précurseurs du violon, jusqu'au moment où il a été reconnu que l'archet ne lui avait pas été associé avant le x^e^ siècle.

Dans la seconde catégorie (caisse ventrue se rétrécissant jusqu'au chevillier, sans manche indépendant), le rebec est préfiguré du x^e^ au xiii^e^ siècle, par un instrument nommé *lyra*, monté d'une seule corde, avec une table d'harmonie percée de deux ouïes ; des instruments de même forme et de même nom, mais à trois ou six cordes, se rencontrent de nos jours dans les Balkans. Pour le rebec, au son éclatant et vulgaire (pourtant certains tableaux de primitifs nous le montrent dans les mains des anges), il se manifeste vers le xiii^e^ siècle, en même temps que son proche parent, le *rebâb* mauresque, auquel il empruntera son chevillier renversé et le recouvrement d'une partie de la table d'harmonie par une sorte de fausse table en bois ou en métal. Vers la fin du xv^e^ siècle le rebec ainsi modifié existe en plusieurs formats, souvent baptisé : *gigue polonaise* (polnische Geige). Employé seul, le mot *gigue*, comme l'allemand *Geige*, est un terme très général qui désigne, non un type défini, mais la quasi-totalité des instruments à archet.

Violes et lira da braccio. — A partir du xv^e^ siècle, tandis que le rebec poursuit son existence ménétrière, la vièle, désormais appelée *viole*, se perfectionne et prolifie pour donner naissance à une famille instrumentale homogène, organisée à l'imitation du quatuor vocal, avec des violes soprano, alto, ténor, basse, auxquelles s'ajoute, dans le registre grave, le *violone* (contrebasse de viole). Tous ces instruments, sauf le violone, aussi indécis que la contrebasse moderne, ont, en principe, six cordes, accordées, quelle que soit la tonalité, par quartes,

sauf l'intervalle entre troisième et quatrième cordes, qui est une tierce majeure (voy. tableau).

Comparées au violon, les violes ont des cordes plus fines et moins tendues, des tables moins épaisses, les éclisses plus hautes, les ouïes en forme de C plutôt que de *f* ; leur manche est garni de touches ou sillets analogues à ceux de la guitare, mais en boyau et non en métal, qui marquent les demi-tons successifs. Toutes, y compris le soprano (*dessus de viole* dans la terminologie française) se jouent posées sur les genoux ou tenues entre les genoux. C'est même vrai du *pardessus de viole*, et c'est un des traits qui le distinguent du *quinton*. Le pardessus de viole est une viole soprano de petit format de laquelle on a retiré la sixième corde, au grave ; le quinton, un violon auquel, pour faciliter le jeu à l'aigu, on a ajouté une cinquième corde, *sol*, au-dessus de la chanterelle, laquelle est baissée d'un ton, au *ré* ; les trois cordes graves conservent l'accord du violon, *la*, *ré*, *sol*. La première annonce de cet instrument pourrait bien être celle de Guersan, lequel signale comme une nouveauté, en 1761, qu'il « vient d'ajouter une cinquième corde aux violons qu'il fabrique ». Pardessus de viole et quinton étaient peu répandus, pratiquement abandonnés aux amateurs et à quelques virtuoses du beau sexe ; ils ne figuraient jamais dans les ensembles réguliers de musique de chambre.

Le reste de la famille des violes, au contraire, a connu, pendant toute la Renaissance, une faveur comparable à celle du luth. En Angleterre, un énorme répertoire de fantaisies de deux, trois, quatre et cinq violes s'est constitué (auteurs : Jenkins, Byrd, Coperario, Lock, Tomkins, Gibbons, Farrant, Purcell, etc.), en même temps que se développait une littérature soliste pour la basse de viole jouée *lyra-way* (à la manière de la lyre à archet, dont il

sera parlé plus loin) : elle comportait surtout des thèmes variés, brodés dans un style déterminé *(variations on a ground)*. En France, la basse de viole s'imposait, éclipsant les autres membres du groupe : c'est d'elle qu'il s'agit toutes les fois qu'il est question de viole, sans autres précisions, chez un auteur des XVII^e^ ou XVIII^e^ siècles car, bien après 1700, Marin Marais, Forqueray, de Caix d'Hervelois étaient célèbres et fêtés à l'égal des plus illustres virtuoses du clavecin ou du violon. Cette persistance de la viole à une époque où les violons de tous formats sont solidement établis tendrait à prouver que ceux-ci ne descendent pas nécessairement de celle-là : « Il n'est pas courant qu'un ancêtre continue sa carrière pendant deux siècles et, mieux, gagne en force au lieu de décliner, côte à côte avec un rejeton vigoureux » (G. R. Hayes). Il faut chercher ailleurs, et il y a de fortes chances pour que le chaînon intermédiaire entre notre violon et les vièles du Moyen âge soit la *lira* (ou *lyra*) *da braccio*.

De nombreuses peintures italiennes, à partir de la fin du XV^e^ siècle, font apparaître un instrument dans lequel, progressivement, les caractéristiques du violon se substituent à celle des anciennes vièles : table et dos bombés, éclisses basses, ouïes en *f*, échancrures latérales en C. On le tient contre l'épaule gauche, comme un violon, bien que sa taille excède celle d'un alto d'aujourd'hui. Mais il a cinq cordes, plus deux, et quelquefois trois et quatre *bourdons*, ou cordes graves qui ne sont pas tendues sur le chevalet, et que l'on pince à vide ; son chevillier est plat, les chevilles implantées perpendiculairement. Malgré son nom, rien de commun avec la lyre gréco-romaine ou la lyra médiévale : les humanistes de la Renaissance l'ont ainsi baptisé en hommage à l'antiquité classique.

Environ 1520, la transformation est à peu près achevée ; la lira da braccio continue d'exister, les musées en possèdent des exemplaires parfaitement conservés, de 1511 à la fin du siècle ; mais les derniers hybrides de lira et de violon figurés sur les tableaux et gravures ne conservent désormais de la lira que le chevillier plat, curieusement découpé.

Le mot *violon* (orthographié *vyollon*) se rencontre dès 1523 dans les comptes de la Cour de Savoie, six ans plus tard dans ceux de la Cour de France ; Rabelais l'introduit dans notre littérature en son Tiers Livre (1546), où Panurge déclare préférer la cornemuse aux « fredonnemens des lucz, rebecz et violons antiques ». L'appellation *violetta da braccio* subsiste outre-mont, pour désigner le violon proprement dit, et *viola da braccio* pour notre alto, ce qui donne à penser que l'alto a été engendré par la lira da braccio antérieurement au violon *(viola* précédant nécessairement son diminutif *violetta)*. Lorsque naît le violoncelle, à l'aube du XVII^e siècle, on le catalogue instrument « da braccio ». Il est vrai que certaines gravures nous le montrent tenu « à bras », aussi peu commodément que possible, le manche serré dans la main gauche, la caisse prise entre le coude droit et la hanche ou posée transversalement sur les genoux, l'avant-bras droit à peine assez libre pour tirer l'archet sur 20 à 25 cm. On le voit aussi, dans des représentations de cortèges et de processions, pendu par une courroie à l'épaule droite du joueur et, pour ce, dénommé *viola da spalla*. En ce cas, il s'agit plutôt d'un format réduit.

C'est encore une sorte de violoncelle de petit patron que la *viola pomposa* construite pour J.-S. Bach par le luthier J. Chr. Hoffmann (dans ses partitions Bach l'appelle *violoncello piccolo*). La viola pomposa sonne une octave au-dessus du violoncelle, et une

cinquième corde prolonge son accord d'une quinte à l'aigu.

Je ne m'attarderai pas à décrire un certain nombre d'instruments d'intérêt purement archéologique, *violino pomposo*, *viola bastarda*, *tromba marina*, *violetta marina*, *viola di bordone*, *ou baryton*, etc. D'autres, bien qu'aussi éloignés de nous, méritent une brève notice en raison des problèmes qu'ils soulèvent.

La *lira da gamba*, connue aussi sous le nom de *lirone* ou *arciviolata lira*, appartient bien à la famille des violes, et non à celle des violons, malgré sa parenté avec la lira da braccio, et bien qu'elle soit parfois tenue « à bras », c'est-à-dire transversalement et non entre les genoux. Destinée au jeu polyphonique, elle a de onze à seize cordes, plus deux bourdons. Son accord varie, comme celui de la lira.

Le *violino piccolo alla francese* (petit violon à la française) employé par Monteverdi dans l'*Orfeo* n'a jamais été clairement identifié. Ce n'est pas, comme on l'a parfois supposé, le violon moderne, par opposition avec les violes, puisqu'on trouve au deuxième acte les *violini ordinarii da braccio ;* bien longtemps après, en 1698, J.-Michael Bach accompagne une cantate avec un *violino piccolo* et deux ordinaires. Vraisemblablement le violino piccolo de Monteverdi n'est autre que la « *kleine discant Geige*, *ein Quart höher* » (petit violon soprano, une quarte plus haut) dont Praetorius nous donne, en 1620, l'accord — par quintes, mais tout l'accord transporté une quarte au-dessus de celui du violon, soit, en descendant, *la*, *ré*, *sol*, *do* — et la figure, qui est celle d'un violon réduit, et non d'une pochette de maître à danser, ou d'un rebec.

La *viole d'amour* tient de la viole et du violon. De la première elle a la caisse plate, les cordes nom-

breuses — six ou sept — le manche large. Son accord, très variable, est toujours à base de tierces et quartes, non de quintes. Mais elle se joue, comme le violon, à l'épaule, bien que sa taille soit celle d'un alto très haut d'éclisses ; elle n'a pas de sillets amovibles. Sa sonorité, d'un charme très spécial, lui est donnée par un second jeu de cordes tendues sous la touche et traversant le chevalet, qui vibrent par sympathie, sans que l'archet les puisse effleurer ; il y en a de sept à quatorze, accordées diatoniquement ou chromatiquement. L'invention en serait due au violiste anglais Daniel Farrant (début du XVII^e siècle). Plus tard ont existé des violes d'amour sans cordes sympathiques, dont l'unique originalité était d'être montées en cordes de laiton au lieu de boyau ; on revient aux cordes sympathiques à la fin du même siècle.

On peut répéter à propos de la viole d'amour ce qui a été dit du quinton et du pardessus de viole : comme eux, c'est un instrument d'exception, une sorte d'« attraction », encore que plus relevée ; des solistes, pour la plupart anglais ou tchèques, la promenaient à travers l'Europe ; elle accompagnait parfois un air d'opéra, figurait dans l'orchestration de quelques concertos de Vivaldi pour fournir une note pittoresque. Mais elle n'a jamais eu sa place, ni dans le concert régulier des violes, où son timbre si particulier eût créé une disparate, encore moins dans les ensembles de violons : sauf exceptions rarissimes, dans toutes les partitions des XVII^e et XVIII^e siècles, la *viola* n'est pas une viole d'amour, mais notre alto.

Ainsi donc, le violon entre dans l'histoire de la musique vers 1520-1530 ; de vieux parchemins l'at-

testent, confirmés par l'iconographie. Comme des historiens sérieux persistent à reporter cette naissance aux approches du XVIIe siècle, invoquons à nouveau un texte décisif, en insistant sur ce que l'ouvrage d'où il provient est de vulgarisation, et que s'il traite du violon en l'an 1556, il faut que l'instrument soit déjà solidement installé dans les mœurs. Or cet *Epitome musical des tons, sons et accordz*, etc., du lyonnais Philibert Jambe de Fer, non seulement décrit le violon et ses satellites, mais il les compare méthodiquement aux violes : « Le violon est fort contraire à la viole. Premier, il n'a que quatre cordes, lesquelles s'accordent à la quinte de l'une à l'autre, et en chacune desdictes cordes, y a quatre tons, en sorte et manière qu'en quatre cordes il a autant de tons que la viole qui en a cinq. Il est en forme de corps plus petit, plus plat [c'est-à-dire moins haut d'éclisses] et beaucoup plus rude en son, il n'a nulle taste [touche ou sillet mobile] parce que les doigts se touchent quasi de ton en ton en toutes les parties. [Ici l'auteur indique le mode d'accord des quatre formats, dessus, taille (alto), haute-contre (ténor) et basse de violon.]

« Pourquoy appelez vous Violes les unes, et les autres Violons ?

« Nous appelons violes c'elles desquelles les gentilz hommes, marchantz, et autres gens de vertuz passent leur temps.

« Les Italiens les appellent viole da gamba parce qu'elles se tiennent en bas, les unes entre les iambes, les autres sur quelque siege, ou escabeau, [les] autres sus les genoux mesme lesdictz Italiens, les François ont bien peu en usage ceste façon.

« L'autre s'appelle violon, et c'est celuy duquel on use en dancerie communément et à bonne cause : car il est plus facile d'accorder, pour ce que la

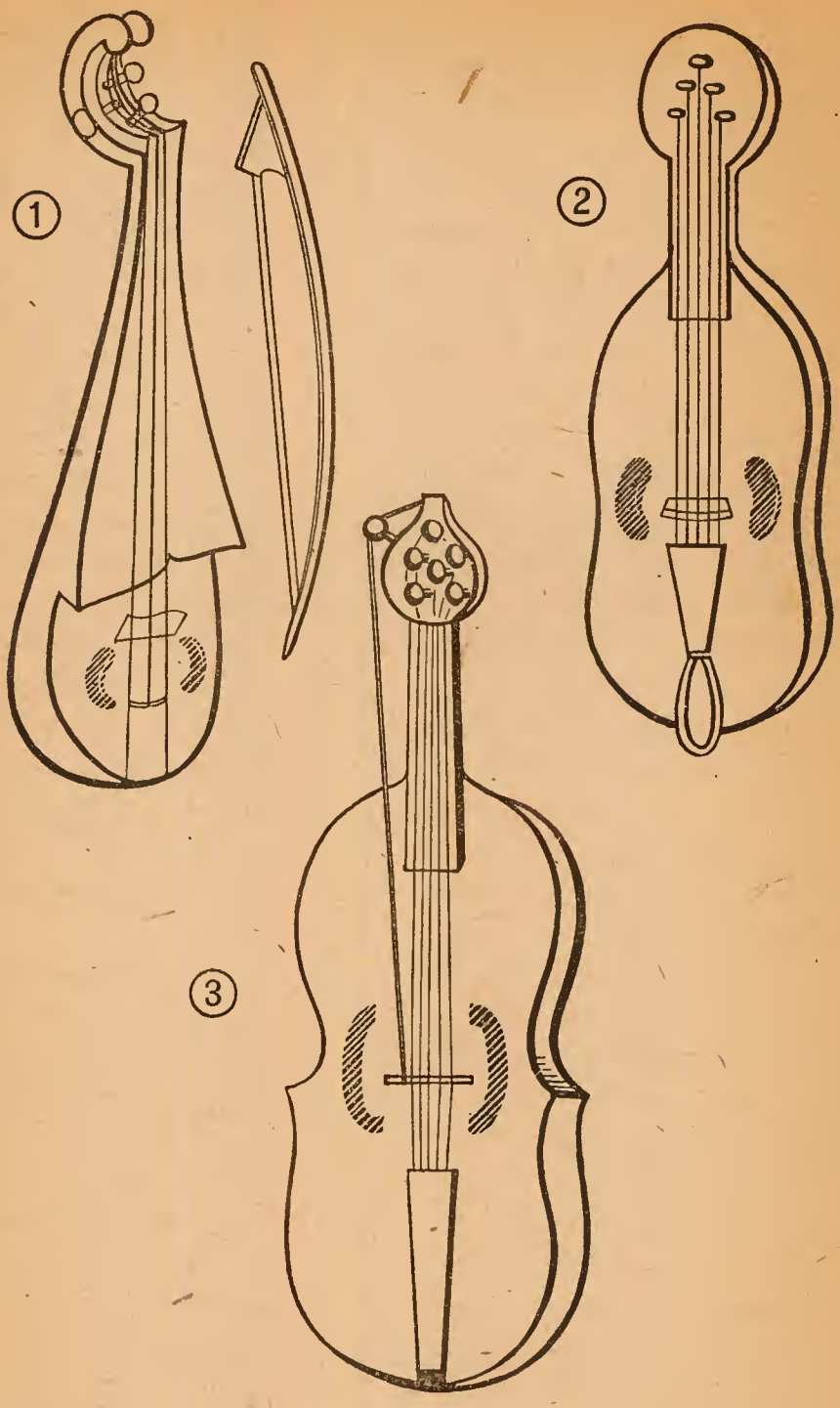


Fig. 3

1, rebec. — 2, viole du Moyen âge. — 3. lira da braccio

quinte est plus douce a ouyr que n'est la quarte. Il est aussi plus facile à porter, qu'est chose fort nécessaire, mesme en conduisant quelques noces, ou mommerie... »

S'il est certain qu'on a fabriqué de vrais violons avant 1550, aucun n'a subsisté de cette période archaïque, si pleine d'intérêt pour nous. Mais on n'est pas peu surpris de constater qu'entre les premiers exemplaires authentiques qui nous aient été conservés — quelques instruments de Gasparo da Salo et d'Andrea Amati antérieurs à 1600, un Ventura Linarolo de 1581 — et la production d'aujourd'hui n'existe pas de différence essentielle. Les grands luthiers du XVII^e^ siècle ont modifié de quelques millimètres telle ou telle épaisseur, ajouté ou retranché 1 cm. dans la longueur des tables, amélioré les vernis : ils ont perfectionné, sans innover, et l'on ne peut plus parler d'évolution après Antonio Stradivari, que ses successeurs révèrent comme la loi et les prophètes, et se bornent à imiter. Les essais de formes nouvelles tentés par Chanot, Savart, Staufer, etc., n'ont guère dépassé la portée d'expériences de laboratoire.

Quelques changements se sont produits, amenés 1° par le triomphe de la monodie sur le jeu par accords hérité de la viole : le chevalet s'est légèrement incurvé pour permettre à l'archet d'appuyer plus fortement sur une corde sans risque d'effleurer les cordes voisines ; 2° par la recherche d'une sonorité plus éclatante : on a augmenté la hauteur du chevalet et le renversement du manche, pour obtenir le « meilleur angle » ; 3° par l'ascension constante du diapason : pour contrebalancer l'augmentation de la tension des cordes et de la pression résultante, on a dû renforcer le barrage ; enfin, 4° vers 1780-90, sur les suggestions de Viotti, on a donné au manche

un peu plus de longueur (1/2 cm.), en remplaçant le manche ancien par un nouveau sur lequel on entait la tête originale, ou en modifiant son mode d'ajustage à la caisse de résonance.

Rien de cela ne constituait véritablement un progrès : tout au plus l'adaptation au goût du jour des principes fixés une fois pour toutes, semblait-il, par Stradivari. Aussi le génie inventif des luthiers s'est-il reporté sur d'autres problèmes :

a) Augmenter l'étendue du violon par l'adjonction, au grave, d'une cinquième corde qui lui donne, au total, la tessiture de l'alto et du violon réunis : d'où les violons-altos de Woldemar (c. 1800), Belon (1846), Altermann (c. 1900), Tarlé (Rueil, 1925), Richard (Rouen, 1935), etc. Nicolas fils (Mirecourt, 1855) avait trouvé une solution originale, sinon viable : un instrument qui, vu de dessus, était un violon et, retourné, devenait alto, le fond étant remplacé par une seconde table d'harmonie équipée symétriquement à la première ; le manche unique portait, à cet effet, deux touches opposées l'une à l'autre ; il y avait deux jeux de quatre cordes, deux chevalets ;

b) Ressusciter l'ancienne viole-ténor, à l'octave grave du violon, afin d'avoir un quatuor échelonné comme le quatuor vocal, au lieu que notre pseudo-quatuor a ses deux violons égaux à intervalle de quinte avec l'alto, celui-ci séparé du violoncelle par une octave : à cette préoccupation répondent la viole-ténor de B. Dubois (Paris, 1833), la contra-viola annoncée l'année suivante comme une invention de Paganini, le contr'alto de Vuillaume (1855), hideux à voir avec sa table étalée en largeur, la violotta de Stelzner (Wiesbaden, 1891), le contra-violino de V. de Zorzi (Florence, 1908), la viole-ténor de Parramon (Barcelone, c. 1930).

L'ingénieur français de Gennes est allé plus loin

dans cette voie en réalisant un quatuor, présenté à Paris en 1898, dans lequel dessus et basse demeurant inchangés — violon et violoncelle actuels — les deux instruments médians étaient établis selon des proportions nouvelles ; c'étaient la « grande viole », accordée comme l'alto, mais plus volumineuse, et pour ce tenue entre les genoux, et le violoncellin, accordé comme l'ancien ténor de viole ;

c) Enfin on est sorti des limites du quatuor, en créant de nombreux formats susceptibles de renouveler non seulement les tessitures, mais aussi les timbres. « Seroit-il impossible, écrivait déjà un mélomane du XVIII^e^ siècle, de trouver des instrumens intermédiaires entre le violoncelle, le violon et la quinte de violon [nom français de l'alto] ? Ainsi des tierces, des octaves de violon, etc., n'apporteroient-elles point de nouvelles qualités de sons ? » (Lacombe, *Spectacle des Beaux-Arts*, 1758).

Tel a bien été le sens des recherches de Léo Sir, père et fils, qui firent entendre à Paris, en décembre 1913, un dixtuor à archets ainsi composé : sursoprano, soprano (violon), mezzo-soprano, alto (normal), contralto, ténor, baryton, basse (violoncelle), sous-basse, contrebasse (normale), soit six instruments nouveaux, desquels on apprécia surtout le sursoprano, à la chanterelle claire et mordante, le baryton, et la sous-basse, remarquablement agile et timbrée.

Que valait, en soi, l'idée de transformer en orchestre notre quatuor à cordes ? J'y vois plus d'inconvénients que d'avantages. En bref, quatre voix instrumentales apparentées l'une à l'autre, suffisamment différenciées toutefois pour qu'on suive sans peine la marche de chacune d'elles, offrent un équilibre que l'adjonction d'autres parties, également apparentées par le timbre, ris-

que de compromettre. Si l'on désire plus de couleur, sans ce danger d'empâtement et de confusion, pourquoi ne pas recourir aux bois et aux cuivres de l'orchestre ?

§ 2. Les luthiers, les « écoles » de lutherie

Une liste des fabricants d'instruments à archet, des années 1520-1530 à nos jours, dépasserait largement dix mille noms : c'est dire qu'on ne la trouvera pas dans ce court chapitre où le lecteur ne doit chercher qu'une orientation. S'il a quelque curiosité d'aller au delà, tous les dictionnaires, toutes les encyclopédies lui offriront d'abondantes notices sur Stradivarius et ses grands émules.

La seule difficulté concerne les premières générations. Nul représentant ne nous est connu de celle qui paracheva la métamorphose de la lira da braccio en alto, puis en violon. La lira s'étant surtout développée en Italie du Nord, on a d'assez fortes raisons de situer là le berceau de l'instrument nouveau, qui aura pu se propager sans difficulté vers le Tyrol, la Bavière, la région lyonnaise.

Peu après, nous rencontrons des noms. Passons sur celui de Jean Kerlin (Brescia ? c. 1540 ?) sur qui l'on n'a, décidément, que des racontars, pour retenir ceux de Pelegrino Michelis di Montechiaro, appelé aussi di Zanetto, né près de Brescia vers 1520, de Gio. Battista Doneda, qui vend des violons en 1562, du Bavarois Caspar Tieffenbrucker, né en 1514 à Tieffenbruck, près de Füssen, qui exerce à Lyon en 1533 (on y écorche son nom en Duiffoprugcar, Duiffoproucart, etc.), s'y fixe en 1553, après un séjour au pays, y reçoit cinq ans plus tard la nationalité française, y meurt en 1571 dans la misère ; il est établi que les violons qu'on lui a longtemps

attribués n'étaient pas de sa main, mais il en a certainement produits, et qui devaient être de qualité, à en juger par les magnifiques violes qui subsistent de lui.

La génération suivante sort de cette brume de légende. Deux grandes écoles naissent à peu près simultanément, à Brescia et à Crémone. J'indique, sans y insister parce qu'on est, encore là, en présence d'un problème non résolu, l'existence possible d'une école polonaise non moins ancienne : un luthier de renom, Matthaeus Dobrucki, mort à Cracovie en 1602, avait fabriqué de nombreux violons ; n'aurait-il pas eu des devanciers dans son pays — car, dès 1545, Martin Agricola nous parle de « gigues polonaises » accordées par quintes, sans sillets amovibles, et Praetorius, au siècle suivant, se demande si les violes « da braccio » ou « polnische Geigen » (en fait, de véritables violons) ne sont pas ainsi dénommées parce que d'origine polonaise.

Revenons à l'Italie. A Brescia, Gasparo Bertolotti, dit « da Salò » du nom de son lieu de naissance (1542 + 1609) fixe avec une précoce maîtrise un type de violon où persistent quelques archaïsmes, mais dont la sonorité est assez ample et belle pour qu'un Rodolphe Kreutzer s'en soit satisfait. Giovanni Paolo Maggini, son élève (1580 + c. 1632) a laissé des instruments qui sont encore parmi les plus recherchés : de Bériot, Vieuxtemps, les jouaient en public ; certains experts considèrent ses altos comme la perfection du genre. Sa main-d'œuvre est d'une grande sûreté ; il a été, croit-on, le premier à user pour ses tables de sapin débité sur maille (par segments prismatiques rayonnant autour de l'axe du tronc) et non sur couche (en plans parallèles dans le sens de la longueur de l'arbre), à remplacer par des contre-éclisses en bois les bandes de toile qui

jusqu'alors en tenaient lieu, à donner aux tasseaux leur juste proportion, etc. Ses voûtes sont un peu plus élevées que celles de G. da Salò, les *ff* moins rigoureusement parallèles ; la courbure des tables est continue du sommet aux bords, au lieu de présenter, comme ce sera plus tard le cas, un méplat ou même une gorge au voisinage des filets. Il a fait des violons de deux formats différents, et l'on note, dans sa technique, une évolution influencée, vraisemblablement, par les modèles crémonais. A leur tour, des Crémonais, et non des moindres, devaient se souvenir de Gio. Paolo Maggini.

A Crémone Andrea Amati (c. 1535 + c. 1612) vient en tête d'une dynastie glorieuse, qui ouvrira la voie à celles, plus fameuses encore, des Stradivari et des Guarneri. Il adopte un patron assez réduit, que ses descendants perfectionneront ; ses voûtes sont sensiblement plus hautes que celles de Maggini, elles font penser aux instruments de Stainer. Les deux fils d'Andrea, Antonio (c. 1555 + c. 1640) et Girolamo (c. 1556 + 1630) travaillent sur ses données, obtenant des violons à la sonorité agréable et douce, au vernis flatteur ; mais c'est son petit-fils Niccolo (1596 + 1684) qui atteindra les plus beaux résultats artistiques ; bien qu'ayant, lui aussi, établi deux formats, il marque une nette prédilection pour le plus petit ; en général, ses voûtes sont moins hautes, les éclisses, au contraire, élargies pour donner plus de profondeur, les C raccourcis et plus rentrants, les *ff* plus ouverts. Sa production a été, jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, prisée à l'égal de celle de Stradivari ; elle est passée au second plan lorsque l'accroissement de sonorité du piano et de l'orchestre a contraint les solistes à rechercher la force au moins autant que le charme.

Avec son disciple Antonio Stradivari (1644-1737), la lutherie italienne et, selon toute apparence, la lutherie de tous les pays et de tous les temps, atteint son apogée. Il faut bien admettre qu'il apporte avec lui le métier le plus achevé, la curiosité la plus ouverte, la plus inlassable patience, la plus rare alliance de la méthode et de l'instinct. De sa biographie, retracée dans de nombreux livres et articles, je ne donne que quelques dates : il commence à travailler pour son compte en 1664, à vingt ans. Jusque vers 1670 il se modèle sur son maître, en affinant la technique qu'il a reçue de lui ; c'est la période des Stradivari « amatisés », aux voûtes très hautes. Vers 1690, et pendant quelque dix ans, influencé peut-être par le souvenir de Maggini, il crée les *longuets*, de patron plus étroit et plus élancé. De 1700 à la fin de sa carrière, il revient à un format moyen, d'une merveilleuse justesse de proportions. Sur les trois mille instruments qu'il a pu construire, on a identifié plus de cinq cents violons, douze altos, cinquante violoncelles, tous connus, suivis d'un détenteur à l'autre, âprement convoités par les virtuoses, les collectionneurs, les marchands — surtout depuis le moment où, vers 1827, le milanais Tarisio, brocanteur inspiré, se mit à ramasser tous les vieux violons de la péninsule pour en faire, à Londres et à Paris, l'objet d'une spéculation que le temps n'a pas ralentie. La plupart des violons de Stradivari ont un nom ; parmi les plus célèbres, le *Hellier* (1679), le *Toscan* (1690), le *Betts* (1704), le *Viotti* (1709), le *Boissier* (1713), le *Messie* (1716), le *Rode* (1722), le *Sarasate* (1724).

N. Amati avait formé d'autres élèves : les Guarneri, Andrea (c. 1626-1698), ses fils Pietro Giovanni (1655 c. 1730) et Gius. Gian Battista (1666 c. 1738), les Ruggeri (Crémone), les Grancini (Mi-

lan), Domenico Montagnana (Venise), presque tous tributaires aussi, en quelque mesure, de Stradivari. Quant à la lignée de Stradivari, elle comprend Carlo Bergonzi (1686-1747) et ses descendants, Alessandro Gagliano (1640-1725), fondateur de l'école napolitaine, les Guadagnini (Crémone, Plaisance et Turin), Gobetti, les Gofriller (Venise), et, pour une part — Maggini ayant aussi la sienne — le seul maître qui pût un jour, dans l'avenir, lui être préféré pour la puissance sonore de ses instruments : Giuseppe Guarneri (1687 + après 1742), dit Guarnerius del Gesù, cousin de Pietro Giovanni et de Gius. Gian Battista.

Il faudrait, pour donner une idée encore bien sommaire de la lutherie italienne, parler des Testore (Milan), de Goffredo Cappa (Saluees), Santo Serafino (Venise), Tecchler (né à Salzbourg, mais qui travaille à Venise et à Rome), réputé surtout pour ses violoncelles, Gian Francesco Pressenda (Turin, 1777-1854), copiste tardif, mais plein de talent, d'Antonio Stradivari.

En pays austro-allemand, une école se développe de bonne heure au Tyrol, avec, pour chef, Jacob Stainer (Absam, 1621-1683). On l'a dit élève des Amati : il aura plus vraisemblablement cherché des exemples à Füssen où l'on fabriquait depuis un siècle et demi des luths et des violes de qualité. Stainer a fait des violons de deux patrons ; tous ont de hautes voûtes, qui s'abaissent brusquement vers les bords, des *ff* courtes, un vernis distingué, une sonorité assez puissante, moins souple que celle des Italiens. On les a beaucoup imités, même outre mont, et leur contrefaçon a longtemps été une industrie profitable ; leur vogue a décliné au cours du siècle dernier, après avoir presque égalé celle des plus fameux instruments de Crémone.

De Stainer dépendent les plus anciens « violoniers » de Mittenwald, centre de lutherie analogue à notre Mirecourt. En 1922, Lütgendorff y recensait, à la suite de Matthias Klotz (1653-1743), le meilleur copiste du maître d'Absam, vingt-deux autres Klotz, la dynastie rivale des Hornsteiner étant à peu près égale en nombre ; et Mittenwald est concurrencée par Schoenbach, où l'on compte vingt-quatre luthiers du nom de Placht, des Hoyer, des Lütz non moins prolifiques et dépassée par Markneukirchen avec ses vingt Kessler, vingt et un Pfretzchner, vingt-trois Gütter, vingt-trois Ficker, vingt-sept Kretzschmann, cinquante Reichel !

Isolés, mais plus significatifs, on trouve à Hambourg Joachim Tielke (1641-1719), à Munich Paul Alletsee (+ c. 1738), à Nuremberg les Widhalm, à Berlin Carl Ludwig Bachmann, à Leipzig Chr. Fr. Hunger, à Gotha F. A. Ernst, à Iéna J. A. Otto, etc.

Vienne a les Stadlmann, Daniel-Achatius (1680-1744) et son fils Johann-Joseph. A Prague Joh. Ulrich Eberlé (1699-1768) combinant heureusement les caractères de Stainer et des Italiens, obtient des instruments de sonorité peu puissante, mais exquise ; à citer, à ses côtés, Th. Edlinger, T. A. Hulinzky, C. Strnad, les Homolka.

En France, Paris est tout d'abord devancé par Lyon (Tieffenbrucker), par Nancy avec la famille Médard qui couvre le XVII^e^ et une partie du XVIII^e^ siècle, par Mirecourt où naissent la plupart de ceux qui, transplantés à Paris, y récolteront la notoriété ou la gloire (les Aldric, Aubry, Audinot, Blanchard, Bernardel, Brugère, Chanot, Chappuy, Collin-Mézin, Derazey, Deroux, Gand, Jacquot, Lupot, Maucotel, Miremont, Nicolas, Pique, Poirson, Rambaux, Rémy, Silvestre, Simoutre, Thibouville,

les Vuillaume, etc.). Car Mirecourt est le lieu d'où partent les innombrables instruments, faits en série, que massacreront les débutants : mais c'est aussi celui où s'est maintenu un artisanat d'élite, comparable à celui des petites cités lombardes. Certains de ses membres ont le moyen de signer et de vendre leur production ; d'autre la livrent « en blanc » à des organisations plus puissantes de qui elle reçoit vernis, signature, et la faculté d'atteindre les hauts prix.

Parmi nos luthiers de Paris et d'ailleurs (car il y en a eu, et il en est encore d'excellents dans bien des villes de province), je mentionnerai, au XVIII^e^ siècle, Jacques Bocquay, Claude Boivin, Louis Guersan, François Fent, les Henry, Salomon, Claude Pierray, Nicolas Chappuy, B. Schwartz, qui ont laissé des instruments agréables, inférieurs toutefois à leurs modèles italiens. Il en va autrement avec Nicolas Lupot (1758-1824), de « classe » internationale, celui-là, et que l'on a pu sans ridicule dénommer le Stradivarius français. François-Louis Pique (1758-1822), moins réputé, peut lui être comparé. Autour d'eux et après eux, l'école française n'a cessé de former des talents accomplis. Sans parler des vivants, trop nombreux pour qu'on puisse sans injustice se limiter à quelques noms, voici Jean-François Aldric (1765-1843), François Gand (1787-1845), gendre de Lupot, Aug. Sébastien Bernardel (1798-1870), J. P. Thibout (1779-1856). Quant à J. B. Vuillaume (1798-1875) déjà cité dans le groupe de Mirecourt, il mérite une mention spéciale, ne serait-ce que pour l'énorme travail qu'il a fourni — copies d'ancien d'une perfection à faire hésiter les gens du métier, créations personnelles, inventions concernant les instruments et les archets. Notons au passage que notre pays a fourni les meil-

leurs archetiers connus : après François Tourte (c. 1747-1835), François Lupot (1774-1837), François-Nicolas Voirin, Lafleur, J. B. Vuillaume, Lamy, les Peccate, Sartory, J. Vigneron, etc.

En Angleterre la facture du violon avait commencé vers 1620 avec Jacob Rayman, originaire du Tyrol. Après lui, Barak Norman (1688-1740), Benjamin Banks (1727-1795), de Salisbury, Richard Duke (né c. 1730) et son élève John Betts (1755-1823), Bernard Fendt (1755-1832), neveu du Fent de Paris, et son fils Bernard Simon, Thomas Dodd (1786-1819), Matthew Hardie (1755-1826), d'Edimbourg, Charles Harris, les Forster, de Brampton ; des archetiers de haute valeur, John Dodd (1752 + 1839) et les Tubbs.

En Belgique et Hollande, on retient les noms de Hendrik Jacobs (né c. 1650) et Pieter Rombouts (1674), tous deux à Amsterdam, de Jan Cuypers (La Haye), Mattys Hofmans (Anvers), Aegidius Snoeck (Bruxelles), Ambroise de Comble (Tournai).

Ces listes, je le répète, sont sommaires : encore laissent-elles de côté de nombreux pays où ont fleuri des maîtres dignes de considération. Elles touchent cependant tant de contrées, d'époques, de personnalités que le lecteur non prévenu peut se trouver désorienté. Quelle est la valeur relative de ces instruments d'origines et d'âges si divers ? Est-il du moins possible d'opter avec certitude pour les anciens ou pour les modernes ? Dangereuse question, que je ne me flatte pas de résoudre, mais qui vaut d'être posée avec plus de sérénité qu'on ne le fait dans les deux camps adverses.

Les luthiers de Brescia et de Crémone ont été, de leur vivant, appréciés et recherchés bien au delà de leurs frontières. Le XIX^e^ siècle les a quasi divinisés, semblant tenir pour acquis 1° qu'on ne pouvait les

égaler ; 2° que leurs instruments seraient éternellement les meilleurs.

Or déjà Auguste Tolbecque, de qui la compétence égalait l'honnêteté, a indiqué que, les Stradivari, Amati, Guarneri, Maggini, Ruggeri, Gagliano exceptés, la lutherie italienne ancienne est d'une main-d'œuvre souvent très négligée, avec des intérieurs mal rabotés, des voûtes asymétriques, des matériaux de pauvre qualité, surtout dans les violoncelles. Même les instruments des grands faiseurs n'ont pas une vie sonore illimitée : au delà d'un certain degré de détérioration, si habile que soit le réparateur, leurs qualités originelles s'affaiblissent. Pour les modernes, à l'inverse, il faut leur laisser le temps de trouver leur équilibre et leur réglage optimum, et de s'accommoder à l'interprète qui les joue (il est de mystérieuses, mais indéniables sympathies ou incompatibilités entre instruments et virtuoses). Ceci fait, il leur restera un assez lourd handicap sentimental à neutraliser. Tolbecque a répété dans plusieurs de ses ouvrages l'anecdote significative d'une basse de sa facture qu'il avait jouée, neuve, devant des connaisseurs, avec un maigre succès. La sonorité en était jugée ingrate, sans poésie ; le même instrument, camouflé en ancien, obtint peu après leur approbation enthousiaste.

Pour tenter de juger de façon moins partiale, on a organisé des concours selon une formule qui donne, théoriquement, toutes garanties : les violons sont joués derrière un velum, hors de la vue de ceux qui les jugent. De tels concours ont eu lieu à Paris en 1909, 1910, 1912, 1921, à Genève en 1927, à Bruxelles en 1930. Ils ont donné des résultats fâcheux pour les anciens, le seul Stradivari parvenant à se classer au deuxième ou au troisième rang. Mais les modernes, ceux même qui ont triomphé, con-

viennent que les modalités de ces épreuves n'éliminent pas le hasard. Par ailleurs, on a peine à admettre que l'attachement passionné des virtuoses, de Rode, Viotti, Paganini à Ysaye, Thibaud, Kreisler, pour leur Stradivarius ou leur Guarnerius ne soit que suggestion, engendrée par une propagande mercantile.

Mieux vaut admettre que ces instruments dont nous avons éprouvé le charme apportent à leurs possesseurs une collaboration efficace, que d'autres violons italiens, pourtant signés de noms prestigieux, ont une valeur de collection qui ne correspond plus à leurs ressources sonores, que rien ne fait obstacle, en principe, à ce que les meilleurs des luthiers modernes deviennent classiques, un jour.

Chapitre III

TECHNIQUE ET EMPLOIS DU VIOLON

§ 1. Technique

C'est le soprano instrumental par excellence, avec une étendue double de celle du soprano vocal : quatre octaves, quand la voix ne va guère, en moyenne, au delà de deux. On aura quelque idée de la variété de ses ressources en considérant que :

a) La main gauche, qui a charge de l'intonation, peut réaliser le passage insensible d'une note à une autre sans obligation de se limiter, comme les instruments à sons fixes, aux intervalles de la gamme tempérée ; elle anime le son par le *vibrato ;* en coordination avec l'archet, elle exécute les dessins les plus rapides avec autant d'agilité que les instruments les plus volubiles de l'orchestre (flûte, clarinette), sur lesquels le violon a l'avantage de faire entendre, à l'occasion, plusieurs parties simultanées ;

b) L'archet soutient le son plus longtemps que n'importe quel chanteur ; non seulement un virtuose exercé peut donner une durée considérable à un *tiré* ou un *poussé*, mais il est capable de rendre presque indiscernable à l'oreille le passage d'une

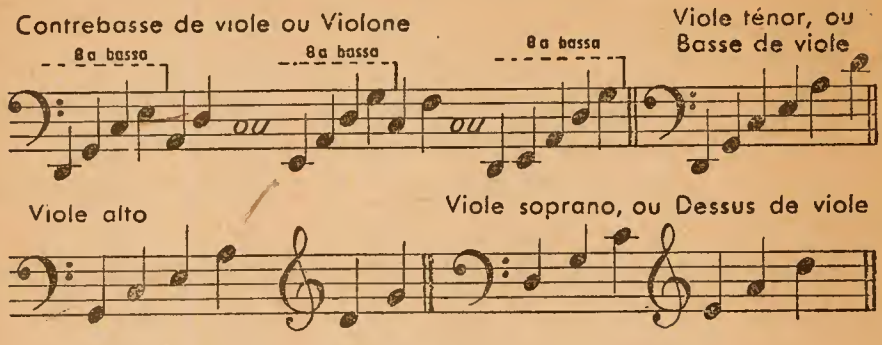
direction à l'autre (à l'orchestre, on masque complètement ce passage par des procédés fort simples) ; l'archet peut filer un son du pianissimo à peine audible au fortissimo éclatant, et *vice versa*, lui imprimer, par des ondulations longitudinales ou transversales, un vibrato indépendant de celui de la main gauche, passer soudainement ou par degrés de l'extrême lenteur à l'extrême rapidité, avec mille possibilités d'accentuation.

Jusqu'à l'époque de Baillot et de Spohr, la tenue du violon ne faisait l'objet d'aucune règle précise. Au XVII^e^ siècle, nous voyons des exécutants l'appuyer contre le milieu de leur poitrine, ou le serrer sous leur bras droit en façon de guitare, ou le tenir renversé, la volute à hauteur de ceinture ; des maîtres comme Tartini, Fraenzl, Cramer — ces deux derniers contemporains de Viotti — posaient leur menton à droite du cordier. On admet aujourd'hui que le violon doit être maintenu entre la clavicule gauche et le menton, lequel se place au bord de la table d'harmonie, à gauche du cordier ; l'instrument à peu près horizontal, sa tête, légèrement surélevée, faisant face au milieu de l'épaule gauche, le coude gauche rentré, à l'aplomb du milieu de la table.

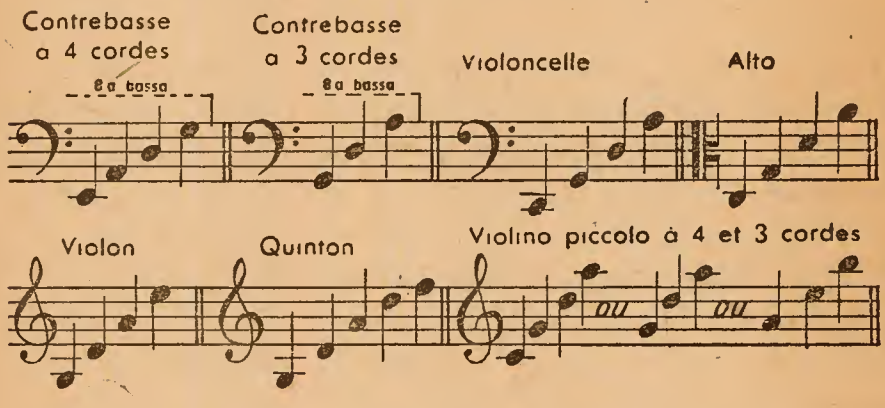
Quant à l'archet, les Italiens, aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, en saisissaient la baguette à plusieurs centimètres de la hausse, perdant ainsi une notable longueur de crins, tandis que les Français empoignaient la hausse, le pouce passant sous la mèche pour en régler la tension par un appui plus ou moins prononcé. La tenue actuelle, telle que la définit Lucien Capet, est la suivante : la main droite est posée « de façon à ce que la baguette passe tout près de la deuxième phalange du second doigt (index) et aboutisse sous le cinquième doigt (auriculaire). Placer le premier doigt (pouce) en face du troisième

ACCORD DES VIOLES DE GAMBE

(on donne ici l'accord le plus courant)

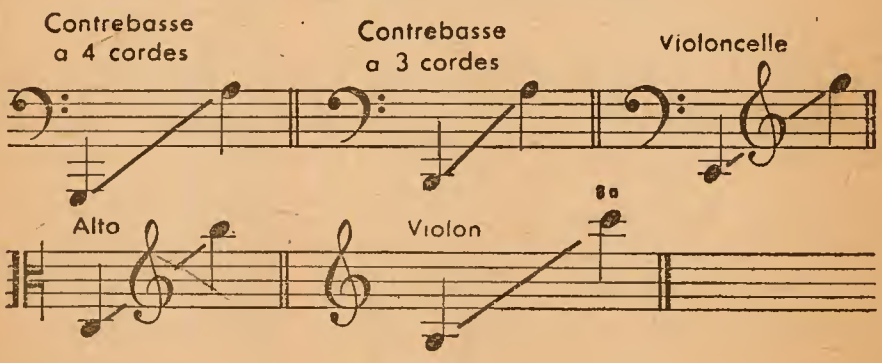


ACCORD DE LA FAMILLE DES VIOLONS



ETENDUE DU QUATUOR D'ORCHESTRE

(dans le solo, les tessitures indiquees peuvent être notablement étendues à l'aigu, surtout par l'emploi des sons harmoniques)



(médius) ; ces deux doigts devront être comme un anneau fixe, ou point central, autour duquel les autres doigts évolueront ». Les Allemands, disciples de Joachim, ont tendance à moins engager l'index sur la baguette, les Russes de l'école d'Auer, à l'avancer au contraire davantage, la main s'enroulant, pour ainsi dire, autour de la baguette.

La musique de violon, écrite à l'origine en clé de *sol* première ligne et quelquefois en clé d'*ut*, n'utilise plus, depuis longtemps, que la clé de *sol* deuxième ligne. On connaît déjà son accord : *mi*, *la*, *ré*, *sol* (de haut en bas) ; les pédagogues de jadis avaient, pour le réaliser, des recettes pseudo-scientifiques dont la naïveté nous surprend ; de nos jours, on demande simplement à l'aspirant violoniste une oreille assez juste pour percevoir trois quintes consécutives. A l'opposé des violes, le violon n'a pas de sillets amovibles marquant la place des demi-tons. Bien des professeurs les ont cependant préconisés, ou remplacés par des bandes de papier collées sur la touche et qui portent des divisions : excellent moyen d'habituer le débutant à confier à la vue une tâche qui devait échoir à l'ouïe, et de le faire jouer faux avec une conscience sans reproche.

La technique d'intonation a pour base l'étude des gammes. On la commence par les moins chargées de dièses et de bémols, la gamme de *sol* (avec un dièse) étant cependant plus indiquée que celle d'*ut*, parce qu'elle commence à la limite inférieure du registre de l'instrument, sur une corde à vide, et présente la même alternance de tons et de demi-tons sur les quatrième et troisième cordes, puis sur les deuxième et première. Les gammes se répètent à toutes les *positions*. La première position, au voisinage du sillet, est celle dans laquelle le premier doigt, en se posant sur la corde, permet de donner

la première note au-dessus de la note à vide, la seconde position, celle où ce même premier doigt, en se posant, donne la seconde note au-dessus de la note à vide, et ainsi de suite. Jusque vers 1650, on ne dépassait guère la troisième position (premier doigt sur le premier *la* de la chanterelle), les Français se montrant, dans ce domaine, beaucoup plus timides que les Italiens et les Allemands. Au début du XVIII^e^ siècle, A. Scarlatti, dans des partitions d'opéra, se risquait à la huitième position ; Locatelli, en 1733 abordait la zone dangereuse des treizième et quatorzième, que Paganini lui-même n'a pas dépassées parce qu'elles confinent au chevalet, et qu'elles sont à l'extrême limite de la musique, la note émise presque masquée par les bruits parasites, frottement de l'archet, sifflements, etc.

Il existe une *demi-position* : celle dans laquelle le premier doigt se pose à un demi-ton de la note à vide, et le deuxième doigt à un demi-ton du premier.

Chaque position étudiée à part, pour soi, reste à savoir passer de l'une à l'autre, les enchaîner de façons très diverses à travers toute l'étendue de l'échelle sonore ; et cela, non seulement sur la chanterelle pour gagner l'extrême registre aigu, mais sur les autres cordes, pour permettre le jeu, sur chacune d'elles, de phrases qui gagnent à être exposées avec une parfaite unité de timbre : car chaque corde a son timbre caractéristique ; la quatrième, grave, noble, la troisième un peu voilée, la deuxième franche, chantante, la première cristalline ou incisive selon les cas. Il est à remarquer que les violonistes ont exploité de très bonne heure toutes les ressources des trois cordes supérieures, tandis qu'une réserve difficilement explicable leur faisait proscrire la quatrième. Corelli, Tartini, Vivaldi, J. S. Bach ne l'utilisent que par accident, pour une ou deux notes

fugitives, sans jamais lui confier une mélodie soutenue (le fameux air de la *Suite en* ré de Bach n'a été transposé en *ut*, sur la quatrième corde, qu'au siècle dernier, sur l'initiative du Hongrois Wilhelmj). Après quelques essais isolés, de Haendel, Porpora, etc., on a commencé, vers 1750, à pressentir la valeur expressive de ce « bourdon » si curieusement dédaigné jusqu'alors. C'est Paganini qui, le premier, l'a exploité à plein, dans des compositions où il l'emploie seul, lui demandant des chants et des récitatifs dramatiques, mais aussi des traits de virtuosité assez rapides et assez étendus pour suppléer presque les trois autres cordes.

A ce genre de difficulté s'ajoute, depuis le début du présent siècle, celle des tonalités fortement diésées ou bémolisées, dans lesquelles l'exécutant ne bénéficie plus de l'appui des notes « à vide ». Mozart, composant en *mi* bémol majeur sa *Symphonie concertante* pour violon, alto et orchestre, faisait hausser d'un demi-ton l'accord de l'alto et l'écrivait en *ré* majeur ; ainsi en usait Paganini, pour se mouvoir à l'aise dans des tonalités simples et brillantes tandis que ses accompagnateurs étaient aux prises avec une armure chargée de bémols. Mais le *Poème* de Chausson est bel et bien en *mi* bémol mineur, et n'est que jeu d'enfant, en ce qui concerne les problèmes d'intonation, à côté de parties d'orchestre de Strawinsky, Schoenberg, Bartok : il y faut une nouvelle technique, à laquelle les études de Kreutzer et de Fiorillo ne préparent nullement.

Puisque je viens de parler de violons dont on modifiait l'accord pour rendre l'exécution plus facile, je rappellerai que c'est la survivance d'un usage courant au XVII^e^ siècle, dans l'école allemande surtout. Afin de permettre à bon compte un jeu polyphonique, on « discordait » l'instrument ; les Alle-

mands nommaient cette opération *Verstimmung*, les Italiens *scordatura*. On haussait les cordes graves ou l'on baissait la chanterelle, remplaçant l'accord normal *mi*, *la*, *ré*, *sol*, par *mi*, *la*, *ré*, *la*, ou *mi*, *la*, *ré*, *si* bémol, ou *ré*, *la*, *ré*, *la*, ou toute autre disposition. La notation, en ce cas, obéit à une convention analogue à celle qui régit les anciennes tablatures : la note écrite ne représente pas la hauteur réelle du son à faire entendre, mais la place à donner au doigt sur la touche pour obtenir cette note, la main gauche restant toujours à la première position. Par exemple, la chanterelle baissée d'un ton *(ré* au lieu de *mi)*, on veut produire un *fa* dièse, deux tons au-dessus : on écrira un *sol* dièse, qui s'obtient, le violon accordé normalement, en abaissant le deuxième doigt, à deux tons d'intervalle de la note à vide.

Le travail de l'archet n'est pas moins délicat que celui de la main gauche ; on s'en doute au vu des différents coups d'archet définis dans les méthodes, même élémentaires. Encore ne touchent-elles pas à des notions qui, bien qu'indispensables, ressortissent à un stade d'instruction plus élevé. Il y est question de la direction à imprimer à l'archet, de son degré d'inclinaison sur la corde, mais nullement de l'endroit de la corde où il doit passer, comme si c'était, de façon immuable, à mi-chemin entre le chevalet et l'extrémité de la touche. Or ce point de passage doit varier constamment selon la position de la main gauche (l'archet d'autant plus proche du chevalet que la corde est plus raccourcie, pour éviter que le son ne « craque »), selon l'intensité sonore et la qualité de timbre désirées. Autre problème du même ordre : la relation entre l'intensité sonore d'une part, la vitesse et la pression d'archet de l'autre ; certaines écoles cherchent l'ampleur du son dans un mouvement rapide et un grand développement

d'archet (Sarasate), d'autres dans un moindre développement et une pression plus vigoureuse (Kreisler).

La conduite de l'archet est un art trop complexe pour qu'on puisse en donner ici autre chose qu'un aperçu sommaire : il a fallu des volumes à Lucien Capet, Steinhausen, Flesch, etc., pour analyser les rôles respectifs du bras, de l'avant-bras, des articulations de la main. Ce qui est à retenir des plus récents travaux, c'est le libéralisme de leurs conclusions, qui récusent les principes tyranniques admis encore par les disciples de Joachim : coude droit presque collé au corps, les doigts raides, toute la souplesse dans le poignet. On concède maintenant plus de souplesse aux doigts, plus de liberté au bras, que certains virtuoses tiennent à peu près horizontal, la main comme suspendue à l'avant-bras. Surtout, on en vient à donner au facteur individuel l'importance qu'il mérite, à modeler l'enseignement sur la conformation et les aptitudes de chacun ; on admet la coexistence de techniques aussi dissemblables que celles de Thibaud, Szigeti, Kreisler.

Les principaux *coups d'archet*, quelle que soit la façon dont on les classe, se ramènent à trois catégories :

a) Coups d'archet lents et soutenus, tout entiers de la même intensité dynamique (*pp*, *p*, *mf*, etc.) ou « *filés* » du *pp* au *ff*, du *ff* au *pp*, ou partant de l'extrême douceur pour y revenir après avoir atteint le *ff*, etc. Ce genre de coup d'archet était, à l'origine, considéré comme la pire difficulté de l'art du violon. Parlant de J. B. Somis, un de ses contemporains, Hubert le Blanc (1740) s'exclame : « Il franchit la borne où l'on échoue, en un mot vint à bout du grand œuvre sur le violon, la tenue d'une ronde... » On utilise les sons filés pour donner à l'archet stabilité,

ampleur, souplesse. Le *legato* fait tenir plusieurs notes, de deux à des dizaines, dans un coup d'archet lent ;

b) Coups d'archet rapides, l'archet adhérant à la corde. Les principaux sont le *grand détaché* (une note par coup d'archet, l'archet employé en totalité ou par fractions, moitié, tiers, quart, selon la vitesse), le *détaché bref* (pointe, milieu, talon, mais le plus souvent entre milieu et pointe), le *martelé* (talon ou extrême pointe, avec une forte accentuation), le *spiccato*, dans lequel l'archet est soulevé après chaque note, le *staccato*, dans lequel chaque « tiré » ou « poussé » englobe plusieurs notes brèves, séparées par des silences également brefs (on obtient des staccati de plus de soixante notes en poussant, et plus de quarante en tirant) ;

c) Coups d'archet rebondissants, où l'on utilise l'élasticité de la baguette. Ce sont, le *sautillé*, suffisamment défini par son nom, le *staccato à ricochet* ou *jeté*, ou *rebondissant :* trois coups d'archet presque semblables, dans lesquels l'archet est lancé de façon à ricocher sur la corde, son rebondissement entretenu par une pression appropriée.

D'autres coups d'archet, *bariolages*, *brisures*, *saccade*, etc., sont trop particuliers pour que je puisse utilement les décrire. On se reportera, à leur sujet, à l'*Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire* (IIe Partie, t. III) ; de même pour l'*ornementation*, dont l'étude ne présente plus qu'un intérêt rétrospectif, puisque les compositeurs d'aujourd'hui n'abrègent plus les ornements, mais les écrivent en toutes notes.

Arrivé à l'étude de la *double-corde* et de l'*arpège*, le violoniste n'a plus la faculté de dissocier le travail de l'archet de celui de la main gauche ; il devra résoudre deux problèmes connexes.

Le terme de *double-corde* désigne tout ce qui est polyphonie du violon, qu'elle soit à deux, trois ou quatre parties.

Les violistes de la Renaissance traitaient communément leur instrument comme un succédané du luth ou du clavecin. Ils lui demandaient plus d'accords et d'imitations contrapuntiques que de monodie. Ainsi en usèrent, à l'origine, bon nombre de violonistes italiens et surtout austro-allemands (Carlo Farina, Biagio Marini, Ucellini, Westhoff, Walther, Baltzar, Biber, etc.) ; d'où leur prédilection pour la scordature, grâce à laquelle on se rapprochait de l'accord par quartes et tierce de la viole, plus favorable au jeu polyphonique que l'accord par quintes du violon.

Certains des maîtres précités avaient poussé assez loin l'exploitation de la double-corde, sans parvenir à faire oublier le caractère acrobatique de leurs essais. L'inspiration marquait une certaine contrainte, la mélodie se limitait à des dessins schématiques, plus faciles à superposer l'un à l'autre que des phrases aux amples contours. Aucun progrès, à cet égard, chez Corelli, le premier des grands classiques du violon. Or il venait à peine de mourir que J.-S. Bach amenait ce style à sa perfection : les six suites ou sonates pour violon seul (écrites vers 1720, publiées seulement en 1802 chez Simrock) semblent en avoir épuisé toutes les possibilités. On y trouve des danses très légèrement harmonisées (gavotte en *mi*) et des fugues d'une science profonde (première, troisième, cinquième sonates), des préludes en forme de toccata (*mi* majeur) ou de récitatif (première, troisième sonates), de grandes variations (Chaconne), des mélodies accompagnées (andante de la troisième sonate). Partout, le plus merveilleux instinct des ressources de l'instrument ;

ce qui ne veut pas dire que l'exécution aille de soi : on discute encore sur la façon d'arpéger les accords, dont beaucoup ne peuvent être joués tels qu'ils sont écrits si l'on n'use à cet effet d'un archet spécial, très incurvé et peu tendu, capable d'adhérer simultanément aux quatre cordes ; et même, l'austérité de certaines fugues (*la* min., *ut.* maj.) les destinerait à être lues plutôt qu'entendues.

Après Bach, les emplois de la double-corde ont changé : on lui a surtout demandé un soutien purement harmonique, ou un renforcement de la sonorité (octaves, accords plaqués), ou des effets de virtuosité brillante (traits en tierces, en dixièmes, octaves doigtées). Locatelli, J. M. Leclair, Guillemain, Gaviniès au XVIII^e siècle, au siècle dernier Paganini, Vieuxtemps, etc., ont raffiné sur ces difficultés, pratiqué le double trille à intervalle de tierce, de sixte, d'octave, le chant soutenu par un trémolo, les séries d'accords plaqués de quatre sons...

Plus récemment, on a tenté de reprendre l'ancienne tradition polyphonique. Max Reger, E. Wellesz, Ysaye et d'autres ont écrit, avec des réussites diverses, des sonates pour violon seul : la mobilité tonale de la musique moderne, l'impossibilité qui en résulte de s'ancrer solidement autour des quintes « à vide », opposent au compositeur des obstacles de plus en plus sévères, et s'il en vient à bout sur le papier, ce n'est pas sans ménager, souvent, de cruelles épreuves à l'interprète et à son auditoire.

L'*arpège* est un cas particulier de la double-corde : au lieu d'être simultanées, les notes sont égrenées comme sur la harpe, avec toute la variété que permet l'intervention de l'archet, grâce auquel on arpège de bas en haut, ou inversement, ou « aller et retour », l'archet à la corde ou rebondissant, et l'on peut faire ressortir une note ou un dessin, de telle sorte

qu'un chant se dégage des harmonies successives. Dès le premier tiers du XVIII^e siècle Vivaldi, Leclair, Locatelli surtout, ont exploité l'arpège avec une ingéniosité surprenante, à peine dépassée par Paganini.

Telles sont les ressources fondamentales du violon, auxquelles s'en ajoutent de plus exceptionnelles, comme les *sons harmoniques* et le *pizzicato*.

On obtient les sons harmoniques en effleurant la corde à divers intervalles du sillet, au lieu d'appuyer les doigts de façon normale ; la sonorité résultante se rapproche, comme timbre, de celle de la flûte.

En effleurant :

l'octave d'une corde à vide, on obtient l'unisson de la note effleurée ;

la quinte d'une corde à vide, on obtient l'octave aiguë de la note effleurée ;

la quarte d'une corde à vide, on obtient la douzième de la note effleurée ;

la sixte maj. d'une corde à vide, on obtient la douzième de la note effleurée ;

la tierce maj. d'une corde à vide, on obtient la double octave de la note effleurée ;

la tierce min. d'une corde à vide, on obtient la dix-septième maj. de la note effleurée.

C'est Mondonville qui, le premier, a utilisé les harmoniques du violon dans son op. IV (c. 1738), avec le dessein de faciliter le jeu plutôt que celui d'exploiter un timbre nouveau. Il se bornait à l'emploi des harmoniques *naturels ;* on a appris, presque aussitôt, à en produire d'*artificiels :* ainsi dénomme-t-on ceux que l'on détermine en usant de deux doigts de la main gauche, l'un normalement appuyé (qui joue le rôle du sillet, mais peut se déplacer), l'autre effleurant la corde à intervalle de

tierce, quarte, quinte, sixte du premier. Enfin, on peut exécuter des doubles-cordes en sons harmoniques. Paganini y excellait ; on trouve la plupart de ses combinaisons inventoriées dans le traité de Guhr, *l'Art de jouer du violon de Paganini* (1831).

On évoque aussi le son de la flûte en promenant très rapidement l'archet, *pp*, à l'extrémité de la touche, les doigts de la main gauche exerçant leur pression normale *(flautato)* ; d'autres artifices, plus rarement employés, permettent d'imiter le cor, la trompette, le hautbois.

Le *pizzicato*, d'un usage plus courant que les harmoniques, pourrait bien être aussi vieux que l'art du violon : il était tout indiqué de l'emprunter, sans aucun effort d'adaptation, aux guitares, harpes, luths. De très bonne heure, l'orchestre d'opéra en tire le meilleur parti (Monteverdi, *Combattimento di Tancredi e Clorinda*, 1621). Dans le solo, on l'emploie surtout pour produire des effets descriptifs (imitation du luth par exemple), et presque toujours de façon acrobatique, surtout quand il est exécuté au moyen de la main gauche, alternant avec des notes jouées avec l'archet (Tremais, op. IV, c. 1740). Ernst et Paganini ont surenchéri, en demandant au même virtuose un chant « coll'arco » accompagné en pizzicato par les doigts demeurés libres.

Reste à parler — brièvement — du *vibrato* et du *port de voix* ou *glissando*, qui tous deux ressortissent à l'esthétique au moins autant qu'à la technique. Le vibrato anime le son et le rapproche du timbre de la voix humaine. Son emploi doit être l'objet d'un contrôle sévère ; si on le répand sans discernement sur toute mélodie, si ses ondulations sont trop lentes, s'il s'étale au point d'engendrer presque un trille, il empreint le jeu d'une écœurante fadeur ; sa complète suppression dénature la sonorité du

violon, restreint son ampleur et sa portée ; enfin, on fragmente dangereusement l'interprétation en l'appliquant au seul chant, à l'exclusion des traits : il est des traits qui ont besoin d'un léger vibrato, des mélodies qui exigent un son « blanc ».

Pour le glissando c'est, en même temps que le moyen de passer d'une position à une autre, un agent expressif qui gouverne tout le phraser. Comme le vibrato, auquel il se trouve le plus souvent associé, il est capable du meilleur et du pire. Les deux artifices ont été copieusement étudiés et codifiés : il y demeure, comme dans la conduite d'archet, une part d'inanalysable, d'irréductible à une formule, par quoi la personnalité de l'interprète se révèle quel qu'ait été l'enseignement reçu, et souvent à l'encontre de cet enseignement.

§ 2. Emplois du violon

Lorsqu'il apparut, le violon contrastait par son éclat avec les sonorités discrètes des violes et des luths. D'où son abandon, pour un temps, aux plus humbles ménétriers. Mais il ne tarda pas à s'acquérir, dans ce rôle, une sorte de dignité. Les souverains français, de François Ier à Louis XIV, entretenaient des violons (toute la famille instrumentale : dessus, haute-contre, taille, quinte, basse, dans la terminologie du temps), d'abord confinés dans la bande de l'Écurie ; peu avant 1600, ils accédèrent à la Chambre du Roi, dont les « vingt-quatre violons » furent bientôt fameux dans l'Europe entière comme musiciens de ballet. Lully les fit grandement progresser ; des étrangers, Muffat, Cousser, étudièrent leur art de très près, pour le proposer comme modèle à tous les orchestres dramatiques. Toutefois, leur condition sociale restait inférieure à celle des luthistes et

clavecinistes ; ils gardaient rang de domestiques subalternes. En France comme en Angleterre, la bonne société ne daigna jouer du violon qu'à l'aube du XVIIIe siècle.

L'Italie avait mis moins longtemps à découvrir les vrais caractères du nouveau soprano instrumental — souplesse, étendue, force expressive. Dès 1607, on trouve son panégyrique chez un théoricien (Agazzari, *Del suonare sopra il Basso*, etc.) et l'exploitation de ses qualités dans la partition de l'*Orfeo* de Monteverdi. Depuis ce moment, et pour des siècles, le quatuor d'archets va former le noyau de l'orchestre, tant symphonique que dramatique ; même chez les classiques, jusqu'à Beethoven, les bois et les cuivres, à ses côtés, feront souvent figure de comparses. On sait en quels termes Berlioz exalte les violons, dans son *Traité d'instrumentation et d'orchestration* : « ..., ils ont (en masse) la force, la légèreté, la grâce, les accents sombres et joyeux, la rêverie et la passion... Les violons sont des serviteurs fidèles, intelligens, actifs et infatigables. Les mélodies tendres, confiées trop souvent aujourd'hui à des instruments à vent, ne sont pourtant jamais mieux rendues que par une masse de violons. Rien n'égale la douceur pénétrante d'une vingtaine de chanterelles mises en vibration par vingt archets bien exercés. C'est là la vraie voix féminine de l'orchestre, voix passionnée et chaste en même temps, déchirante et douce, qui pleure, crie et se lamente, ou chante et prie et rêve, ou éclate en accents joyeux, comme nulle autre ne le pourrait faire. Un imperceptible mouvement du bras, un sentiment inaperçu de celui qui l'éprouve, qui ne produirait rien d'apparent dans l'exécution d'un seul violon, multiplié par le nombre des unissons, donne des nuances magnifiques, d'irrésistibles élans, des ac-

cents qui pénètrent jusqu'au fond du cœur... »

La suprématie du violon dans l'orchestre s'est maintenue pendant près de quatre cents ans ; de nos jours, elle n'est pas sans subir parfois d'assez rudes assauts. La technique des bois s'est enrichie, la musique militaire et le jazz ont mis en valeur la famille des saxophones, les ondes (Theremin, Givelet, Martenot, etc.) ont ouvert des perspectives nouvelles. Par ailleurs, rejoignant les vieux maîtres vénitiens, nombreux sont les contemporains qui ont écrit des symphonies pour instruments à vent : l'éviction des archets garde plutôt, jusqu'à ce jour, le caractère d'une expérience qui n'engage pas l'avenir.

En dehors de son rôle dans la collectivité orchestrale, le violon a suscité la création de formes musicales qui ont rendu possibles la sonate moderne et ses dérivés, quatuor, concerto, symphonie. En France même, au temps où on le mésestimait, les danses dont son répertoire se composait perdaient parfois leur caractère utilitaire ; certaines *allemandes* du XVII^e^ siècle étaient destinées à être, non dansées, mais jouées en manière d'ouvertures ou d'interludes, donc écoutées comme des musiques de concert. D'autres danses, peu à peu stylisées, s'organisaient en *Suites* auxquelles leur unité tonale et certains rapports thématiques (souvent la *gaillarde* ne faisait que dérythmer le thème de la *pavane* qui l'avait précédée) donnaient quelque homogénéité, tandis que les danses vives et lentes alternaient, comme, plus tard, l'allegro et l'adagio dans la *Sonate*. Celle-ci, de qui le nom, vers 1600, s'appliquait à toute musique pour archets, par opposition avec la *toccata* des instruments à clavier et la *cantata* vocale, devient, au bout de deux ou trois décades, une forme assez nettement caractérisée. On notera qu'à ses

débuts, elle hésite à aborder le solo : jusqu'au delà de 1650 prédominent les sonates en trio, à deux violons et basse, qu'on appellerait plus justement sonates en quatuor, puisque la tradition constante était d'adjoindre aux archets un instrument à clavier ou un théorbe chargé de combler le vide qui s'étendait entre les violons et la basse. La sonate primitive ne brille pas encore par une construction très savante : œuvre de violonistes (Biagio Marini, Paolo Quagliati, O. M. Grandi, Massimiliano Neri, etc.), elle recherche la suavité des mélodies, l'éclat des traits. Jusqu'à Corelli inclusivement, elle est faite de courts mouvements monothématiques qui sont, dans la *Sonate de chambre*, les danses de l'ancienne *Suite*, précédées d'une introduction lente, la *sarabande* servant de mouvement central, la *gigue* ou la *gavotte*, de conclusion ; dans la *Sonate d'église*, des morceaux à désignation agogique, *adagio*, *allegro*, *largo*, *presto*, le mouvement initial étant presque toujours en style fugué.

A de rares exceptions près, cette forme est restée, jusqu'au milieu du XVIII^e^ siècle, le fief exclusif des violonistes. Si on laisse de côté les allegros fugués dont je viens de parler, elle n'est autre chose qu'une série de soli, discrètement accompagnés par le clavecin qui réalise à vue une basse chiffrée. L'exécutant peut d'autant mieux y déployer sa virtuosité qu'il n'est nullement assujetti au texte écrit, simple schéma auquel il lui est loisible d'ajouter autant d'ornements et de cadences que lui en suggère son génie.

L'exploitation par C. Ph. E. Bach et ses émules du principe nouveau du bithématisme, les recherches de construction qui en résulteront, engendreront une orientation nouvelle de la sonate ; l'intérêt se détournera des prouesses de l'interprète pour se

porter davantage sur le contenu du discours musical, sa densité, son ingéniosité, sa science poussée parfois aussi loin que celle des contrapuntistes au déclin du contrepoint.

Entre temps, la virtuosité du violon aura trouvé un autre terrain : les violonistes auront, en effet, créé à leur usage le *concerto de soliste*, après l'avoir amorcé dans le *concerto grosso*, comme ils avaient écrit des sonates à violon seul après avoir essayé leurs jeunes forces dans des sonates à deux violons et basse.

Le mot *concerto* n'était pas une nouveauté : il désignait indistinctement, depuis longtemps, toute sorte de compositions pour les instruments et les voix avant de s'appliquer, vers 1670-1680, à une forme déterminée ; de cette période datent les *concerti grossi* de Stradella, bientôt suivis de ceux de Torelli et Corelli. Ils se caractérisent par la mise en œuvre de deux groupes instrumentaux comprenant, l'un, quelques solistes de choix, le plus souvent deux violons et une basse — ce petit ensemble s'appelle le *concertino* — l'autre, le gros de l'orchestre, ou *concerto grosso*. Comme l'a remarqué A. Schering, cet agencement permettait au public de goûter, au cours d'une même exécution, un double contraste, d'une part entre concertino et concerto grosso, de l'autre, à l'intérieur du concertino, entre les solistes qui le composaient. La coupe du *concerto grosso* était à peu près celle de la sonate, soit d'église, soit de chambre. Il arrivait que le premier violon du concertino eût une prépondérance marquée sur le reste du petit groupe. Par ailleurs, à l'opéra, où de plus en plus la faveur des spectateurs se concentrait sur un chanteur privilégié, au détriment des ensembles, l'habitude s'était introduite de mettre parfois en évidence, dans les ritournelles, le violon-solo de

l'orchestre. Ainsi les compositeurs se trouvèrent-ils tout naturellement incités à créer une forme instrumentale dans laquelle un soliste dominerait la symphonie d'un bout à l'autre, à la façon du sopraniste à succès, ne s'interrompant que pour reprendre avec plus de pathétique ou d'éclat. Lully avait pressenti ce genre de dialogue inégal, dans la curieuse scène du *Ballet des Muses* (1666) où, déguisé en Orphée, un violon à la main en guise de lyre, il reprenait en les embellissant d'ornements les propositions de l'orchestre.

Mais les premiers *concertos de soliste* sont ceux de G. Torelli. Dans son op. VIII (paru après sa mort, en 1709), l'opposition entre solo et tutti est systématique, l'équilibre s'établit entre les trois mouvements, allegro-adagio-allegro, l'écriture plus harmonique que contrapuntique laisse au virtuose sa pleine liberté d'expression.

Sans modifier profondément la coupe du concerto Torellien, Vivaldi (+ 1741) le vivifie par une prodigieuse invention rythmique, un coloris orchestral intense et varié, et surtout par un lyrisme passionné. Il y a quelque déchet dans les quelque quatre cents concertos qui nous restent de lui, mais, sans parler de leurs mérites propres, ils ont été les grands diffuseurs de la forme nouvelle, et même, dans toute la musique instrumentale, d'un esprit nouveau qui déterminera, pour une part plus grande qu'on ne le croit communément, l'évolution de la symphonie classique.

Sonate (et tous ses dérivés, trio, quatuor, etc.), concerto, symphonie, le violon est à l'origine de tout cela. Reste, pour être complet, à dire un mot d'un abondant répertoire qui se développe en marge des grandes formes : le *solo* proprement dit, le morceau de genre dont l'objet est le plus souvent de conquérir

l'auditeur par un abondant étalage de virtuosité ou par l'amorce de mélodies dont la compréhension ne soit pas obscurcie par des développements plus ou moins malaisés à suivre.

La virtuosité acrobatique est déjà poussée fort loin dans le *Capriccio stravagante* du mantouan Carlo Farina (1627), dans lequel un violon, accompagné par trois autres instruments à archet, imite la trompette, la guitare, la lyre, le fifre, le tambour, divers cris d'animaux, entre autres le miaulement du chat, que l'on obtient, explique-t-il « en tirant légèrement en arrière le doigt qui produit la note... aux croches, on doit tirer et pousser l'archet furieusement, tantôt en avant, tantôt en arrière du chevalet, comme les chats lorsqu'ils se sont griffés et mordus l'un l'autre, et qu'ils se sauvent... » Cependant, la petite pièce de genre, généralement descriptive, est plutôt, du XVI^e^ au XVIII^e^ siècles, l'apanage des clavecinistes, luthistes et violistes. Le violon a pour lui la sonate, assez libre dans son allure pour lui permettre d'émouvoir ou d'éblouir à son gré. Lorsque la sonate devient « classique », avec tout ce que cela comporte de retenue, voire d'austérité, les virtuoses cherchent un exutoire dans l'air varié, puis dans la « fantaisie » sur la *Traviata*, *Les Huguenots*, *Carmen*, etc. Paganini, Ernst, Lafont, Alard, Vieuxtemps, de Bériot, Sarasate, la plupart des virtuoses du siècle dernier, ont payé leur tribut à ces formes affadies, leur redonnant parfois quelque piquant, à force d'ingéniosité. En compensation, heureusement, Beethoven, Schumann, Saint-Saëns, Lalo, Fauré, et d'autres maîtres, parmi les plus grands, démontraient qu'on pouvait écrire des romances, des berceuses, des élégies ou des pages de virtuosité d'une tenue irréprochable. Plus près de nous, Kreisler, dans des morceaux signés de lui et

dans de pseudo-transcriptions dont il a fini par revendiquer la paternité entière, a trouvé une formule de pièce de genre où mélodie et traits s'équilibrent à merveille, et qui aura fourni depuis bientôt un demi-siècle aux récitals de violon une conclusion euphorique, évinçant dans cet emploi les *Airs bohémiens* de Sarasate et les *Polonaises* de Wieniawski. Enfin, les compositeurs d'aujourd'hui, reprenant l'exemple donné par Schubert dans son *Rondo brillant* op. 70, ont redécouvert le solo de haute virtuosité traité avec plus de recherche, une parure harmonique qui ne retarde pas sur son temps : tels les *Mythes* de Szymanowski, le *Tzigane* de Ravel.

Chapitre IV

LES VIRTUOSES DU VIOLON

§ 1. Les écoles primitives

Dès le début de l'histoire du violon, des exécutants sortent de l'anonymat. C'est en France qu'on les rencontre le plus tôt, en nombre, à partir de 1530 environ, dans les comptes des cours princières — violons de François Ier, du cardinal de Lorraine, de l'ambassadeur de Venise à Paris. Parmi eux des Italiens, au nom parfois francisé (Gayardel, Nadrin, etc.) faisaient prime ; le maréchal de Brissac en avait recruté tout un orchestre, dont Brantôme a chanté la louange : « ... desquels (violons) ayant été fait grand cas au feu roi Henri et à la reine, les envoyèrent demander à M. le Maréchal pour apprendre les leurs qui ne valaient rien et ne sentaient que petites rebecs d'Ecosse au prix d'eux ». L'ornement de cette bande, le « meilleur violon de la chrétienté », toujours selon Brantôme, était Balthazar de Beaujoyeulx (Baldassarino da Belgiojoso), qui plus tard devait monter le fameux *Ballet comique de la Reine* (1581), et qui est assurément l'un des premiers à avoir fait figure de virtuose en un temps où le violon restait, en principe, dévolu aux ménétriers et aux laquais.

La virtuosité individuelle se développe rapidement après 1600, au point que je devrai renoncer à citer des centaines de violonistes dignes pourtant de considération, comme exécutants, compositeurs

ou pédagogues — les deux premières qualités allant presque toujours de pair : on sait que, jusque vers la fin du XVIII^e siècle, chaque virtuose jouait surtout, parfois même exclusivement, ses propres œuvres, et que souvent la magie de cette interprétation personnelle a donné vie et succès à des compositions dont l'indigence ne s'est révélée qu'une fois l'auteur disparu.

Je me bornerai aux chefs des principales écoles, le mot *école* pris au sens large, car plusieurs d'entre eux, parmi les plus grands, n'ont enseigné que par occasion, ou même par le seul rayonnement de leur talent d'exécutants. Il est à remarquer que les classifications par écoles perdent de leur intérêt à mesure que l'on se rapproche de l'époque actuelle. Plus les voyages deviennent aisés, plus grande la possibilité de comparer des concertistes de tous pays, plus rares sont les aspirants virtuoses qui demeurent tributaires d'un enseignement unique. Techniques et styles tendent à s'unifier, et cette tendance ne pouvait que s'accentuer sous l'influence du disque et de la radio.

Aussi longtemps que les écoles ont gardé des physionomies bien différenciées, les plus importantes ont été (par ordre d'apparition) l'italienne, avec de nombreux sous-groupes, Venise, Bologne, Rome, Naples, Milan, etc., l'allemande, la française, plus lente à découvrir les possibilités artistiques du violon, alors qu'il s'était répandu chez nous plus vite que partout ailleurs comme instrument à faire danser. Pour l'Angleterre, elle n'a pas à proprement parler d'école : à l'inverse de ses clavecinistes et de ses organistes, puissants novateurs, ses violonistes n'ont guère fait que suivre des modèles venus du continent.

A l'origine, les écoles italienne, allemande, fran-

çaise, ont des caractères distinctifs très nettement affirmés.

Les Italiens sont les premiers à discerner les qualités de souplesse, d'étendue, de charme qui font du nouvel instrument un véritable soprano, et la technique qu'ils élaborent est une technique expressive et chantante. Cette orientation demeurera longtemps ; chaque fois que des audacieux grisés par l'étendue des ressources qui leur sont offertes, se lanceront dans la virtuosité acrobatique, chaque fois, à point nommé, interviendra un génie modérateur — Corelli, Tartini, Pugnani, Viotti — pour leur rappeler que leur plus beau titre de gloire doit être le « ben cantare ».

En Allemagne, où domine le goût de l'orgue, les violonistes s'appliquent à évoquer sa polyphonie. C'est là d'abord que la double corde est exploitée avec le plus d'ingéniosité, non seulement en suites d'accords plaqués ou arpégés, mais aussi en imitations contrapuntiques, ce qui ne va pas sans donner à leur style une certaine austérité. Mais, les contacts avec l'Italie se multipliant, la mélodie va gagner du terrain, et la fusion des deux styles sera chose faite au temps de J.-S. Bach.

Les débuts des violonistes français sont plus modestes : à de rares exceptions près, ils se confinent, pendant tout le XVII^e^ siècle, dans la musique de ballet, où ils exellent. Tard venus dans le domaine de la sonate et du concerto, ils rattrapperont vite le terrain perdu : à partir de Leclair, nous n'aurons plus rien à envier à l'Italie.

Les Primitifs

Peu après le moment où, grâce à Monteverdi, le violon recevait à l'orchestre ses lettres de noblesse (l'*Orfeo*, 1607), la virtuosité soliste apparaît avec

Biagio Marini (c. 1597-1665), le premier en date des grands violonistes-compositeurs. Né à Brescia, berceau de la lutherie italienne, il a publié vingt-deux œuvres de musique instrumentale et vocale. Son recueil de début, les *Affetti musicali* (1617) se compose de sonates à trois et à quatre, faites pour la plupart de trois courts mouvements de rythmes différents. A vrai dire, leur écriture ne les destine pas particulièrement aux archets : on les exécuterait aussi bien sur les flûtes et les hautbois. Au contraire, les *Sonate, Symphonie*, etc., op. 8, de 1629, ont une destination précise. Le titre indique même, non sans naïveté « quelques sonates capricieuses *pour jouer deux et trois parties sur un seul violon*, et autres inventions curieuses et modernes ». Il s'agit là de pièces où se trouvent des passages en doubles-cordes d'une élémentaire simplicité. Mais cette technique encore dans l'enfance a de bonnes bases, propres à faciliter un rapide développement ultérieur.

Je passerai, non sans regrets, sur une pléiade d'artistes dont aucun n'est insignifiant, G. B. Fontana, O. M. Grandi, Paolo Quagliati, Massimiliano Neri, Tarquinio Merula, Uccellini, G. M. Bononcini, G. B. Vitali, Bassani, qu'on a longtemps pris pour le maître de Corelli et qui, dépossédé de ce titre, n'en reste pas moins l'un des principaux créateurs de la sonate pré-classique.

Giuseppe Torelli (c. 1660-1708), le plus illustre représentant de l'école bolonaise avant Corelli, a attaché son nom à la mise en circulation d'une forme nouvelle, le concerto. Non seulement il est de ceux qui, à peu près simultanément, ont écrit les premiers *concerti grossi* (avec lui, Stradella, Corelli, Muffat, etc.), mais il a, avant tout autre, esquissé le plan du *concerto de soliste* où s'illustrera Vivaldi. Il y a, dans son op. 8, publié après sa mort, en 1709,

l'amorce de ce nouveau style, sans préjudice d'une écriture très ferme, d'un sens affiné des proportions, d'un coloris orchestral ingénieux, encore dépassé par celui des concertos restés inédits que conservent les archives de l'église S. Petronio, à Bologne.

Allemagne. — Parmi les primitifs allemands, je citerai Matthias Kelz, de qui les œuvres aux titres pédantesques (*Primitiae musicales*, *Epidigma Harmoniae novae*, etc.) contiennent des traits d'une étonnante hardiesse, et tels qu'aucun de ses contemporains italiens n'eût osé en écrire ; Nicolas Strungk (1640-1700), organiste et violoniste de qui les doubles-cordes stupéfièrent Corelli : « On me nomme Archange (Arcangelo) : on pourrait aussi bien vous nommer Archidiable ! » aurait déclaré le maître de Fusignano ; Thomas Baltzar (1630-1663) qui s'en fut de Lübeck à Londres, où il fit sensation par la rapidité et la précision de son jeu ; J. P. von Westhoff (1656-1705), professeur de langues auprès de l'Electeur de Saxe, secrétaire, enseigne aux gardes du corps, violoniste fêté en Angleterre, en Italie, en Autriche, en France, où il eut l'insigne honneur d'être applaudi et bissé par Louis XIV ; J. J. Walther (1650- ?), auteur tourmenté, parfois génial, de qui l'*Hortulus Chelicus*, etc. (le titre complet de ce recueil tiendrait un quart de page), publié en 1688, se termine, après une série de pièces imitatives où alternent les excentricités et les plus rares beautés poétiques, par une sérénade dans laquelle un violon seul a charge d'évoquer « un ensemble de violes, la voix céleste de l'orgue, une guitare, une musette, deux trompettes, les timbales, une lyre allemande, une harpe... » ; enfin Heinrich von Biber (1644-1704), le plus grand de cette lignée, à qui l'on doit de nombreuses compositions d'une pensée noble, parfois austère, et d'une

technique savante, rendue plus compliquée par un emploi presque constant de la *scordature* (v. p. 52).

France. — En France, l'art du violon n'est pas, à ce moment, au même plan qu'en Allemagne et en Italie. La condition des violonistes est une sorte de domesticité, plus ou moins humble, compensée, pour les violons du roi et les « petits violons » de Lully, par la franchise de presque tous impôts, l'insaisissabilité des gages, des gratifications en argent et en nature, des leçons assez bien payées : Jacques Cordier, plus connu sous le nom de Bocan, recevait pour les siennes l'équivalent de 50 francs or.

Leur spécialité était la musique de danse, où ils excellaient ; à travers tout le XVII^e siècle on trouve dans les sonates et *sinfonie* italiennes des « balletti alla francese » ; les princes étrangers font appel à des « bandes » françaises, ou modèlent leurs orchestres de ballets sur ceux de la Cour de France.

A s'en tenir aux manuscrits qu'ils ont laissés, les Mazuel, Constantin, Henry, Dumanoir et autres n'auraient été que d'assez pauvres musiciens, incapables de démancher, de triller, de faire entendre des doubles-cordes même faciles. Mais nous savons, de sources multiples, que l'exécution allait beaucoup plus loin que le texte écrit. Selon Mersenne, nos meilleurs violonistes pouvaient, vers 1636 « en un seul coup (d'archet) sonner une courante et plusieurs autres pièces de musique... monter chaque corde à l'octave par le moyen du manche... (rendre le son) inimitable par certains tremblemens qui ravissent l'esprit... toucher deux cordes en même temps pour en faire un accord ». Lully, virtuose apprécié, avant que ses charges officielles ne l'eussent éloigné de son instrument, avait entrevu le principe du concerto ; j'ai fait état, plus haut, du très curieux frag-

ment du *Ballet des Muses* (1666) dans lequel, déguisé en Orphée, il reprenait sur son violon, en les ornant, les propositions du tutti. Il avait aussi affiné et discipliné l'exécution d'ensemble, à l'orchestre. Il exigeait — nous le savons par l'un de ses disciples, l'Alsacien Muffat (préface du second *Florilège*, 1698) — que tous ses musiciens fussent capables d'orner, à vue, le texte nu de la partition, selon un code minutieux, tyrannique même, qui affectait à chaque contour mélodique, à chaque coupe rythmique un coup d'archet déterminé, et des ornements, trilles, pincés, coulés, etc., dont la profusion devait donner une vie intense à ces musiques en apparence grandioses et froides.

Angleterre. — Pour l'Angleterre, on peut citer, antérieurement à 1700, Davies Mell, Paul Wheeler, John Playford, abondant compilateur de méthodes et de recueils d'airs pour le violon, John Banister, John Jenkins, qui publia les premières sonates anglaises (1660). Tous pâlissent devant le grand Henry Purcell, de qui les sonates, publiées à partir de 1683, deux ans seulement après l'op. I de Corelli, peuvent affronter la comparaison avec les plus beaux modèles italiens.

§ 2. Les grandes écoles nationales

Italie. — L'âge classique s'ouvre aux approches du XVIII^e^ siècle, avec les noms prestigieux de Corelli et de Vivaldi.

Né le 17 février 1653 à Fusignano, non loin de Bologne, Arcangelo Corelli, à qui l'on a longtemps assigné pour maître Bassani, apprit le violon auprès du bolonais Giovanni Benvenuti et du vénitien Leonardo Brugnoli, la composition auprès de Matteo Simonelli. Après quelques voyages en Italie et en Allemagne (le voyage à Paris, le départ provoqué

par la jalousie de Lully sont de pure invention), il s'établit à Rome pour le restant de ses jours. Sa réputation grandit avec une rapidité prodigieuse. Protégé par les Ottoboni, reçu familièrement chez l'ex-reine Christine de Suède et dans toutes les maisons nobles, il bénéficia d'une situation unique dans les annales de sa profession sous l'ancien régime. Il échappa à la quasi-domesticité qui était le lot de ses confrères, pour vivre à sa guise, dans sa maison, au milieu des tableaux qu'il collectionnait ; les académies les plus fermées l'accueillirent, les étrangers de marque tenaient à honneur de lui être présentés. Lorsqu'il mourut, le 8 janvier 1713, après une existence égale, à peine assombrie, dans les dernières années, par quelques mécomptes professionnels, on lui fit des funérailles princières ; bientôt après, sa famille fut anoblie en reconnaissance de la gloire qu'il avait value à son pays.

A l'inverse de la plupart de ses confrères, et principalement des Italiens, Corelli a peu produit, encore moins publié. Tout son œuvre tient en six recueils de musique instrumentale (pas de musique vocale, pas un oratorio, pas un opéra !) : quatre livres de sonates à trois, parus en 1681, 1685, 1689, 1694, un de sonates à violon seul et basse, le fameux op. V, de 1700, un de *concerti grossi*, l'op. VI, posthume (1714). L'inspiration en est constamment noble, harmonieuse, l'écriture châtiée, la construction bien équilibrée. Rien qui sente la hâte, l'improvisation, la musique sur commande, comme les musiciens de ce temps étaient si souvent astreints à en produire, au gré de leurs patrons. Pour ce qui est de la façon de traiter le violon, le parti pris apparaît très net de fuir la difficulté acrobatique, de rester le plus près possible des inflexions vocables, de fixer un corps de doctrine homogène, aussi bien en

matière de technique instrumentale que de composition. Et c'est cette modération, un peu bien académique parfois, qui a fait des sonates de Corelli, et surtout de l'op. V, réédité trente fois au cours du XVIII^e siècle, une base d'études si solide et si ample.

A moins d'une génération d'intervalle, Antonio Vivaldi, le « Prêtre Roux » de Venise (c. 1678-1741) est la vivante antithèse du sage Corelli. Bien que d'église, il mène une vie capricieuse et, en apparence au moins — lorsqu'il voyage avec son élève, la cantatrice Anna Giraud — peu conforme aux usages. Sa santé débile ne l'empêche pas de se faire applaudir comme virtuose à Rome, à Vienne, à Amsterdam, d'être pendant des années maître de chapelle, violoniste et professeur au Conservatoire de la Piétà, mais en même temps impresario, compositeur, et de quelle fécondité : quelque soixante-dix opéras (dont plusieurs ne sont, à vrai dire, que des pastiches, c'est-à-dire des rafistolages d'airs et de récitatifs empruntés à sa production antérieure ou à celle d'autrui), une quantité de musique vocale religieuse et profane, environ cinq cent cinquante œuvres instrumentales, sonates, concertos, sinfoniettes.

Bien qu'habile contrapuntiste, il écrit de préférence en style « moderne », celui de la monodie accompagnée par des harmonies verticales. Il manie ce style avec une vivacité, une variété de rythmes et d'accents, une intensité de pathétique insignes. Son écriture de violon est hardie sans charlatanisme, son orchestration pleine, efficace, ingénieuse ; nul n'avait exploité comme lui les ressources du quatuor d'orchestre.

On le connaît surtout comme le propagateur du concerto de soliste. En effet, il a donné tout son sens à une forme que Torelli avait pratiquée sans en mesurer les possibilités expressives. Le premier, il

y introduit l'esprit du drame lyrique, instituant une sorte de dialogue passionné entre l'instrument soliste et le *tutti*, au lieu d'un échange académique de formules à peu près semblables. On le voit, lorsque Strawinsky, naguère, prétendait rénover un concerto théoriquement pur, un concerto qui fût le « concerto en soi », il prenait une direction diamétralement opposée à celle de notre Vénitien.

Notons que celui-ci, quelle qu'ait été sa fantaisie, a fixé pour longtemps l'équilibre de la forme nouvelle — un mouvement lent encadré par deux allegros — et permis ainsi l'éclosion des concertos de Bach, lequel avait commencé par transcrire ceux de Vivaldi. On commence même à s'apercevoir que, dans ses *concerti ripieni*, ou concertos sans solistes, il annonce, mieux que quiconque, la symphonie de l'âge classique. Par ailleurs, le célèbre recueil des *Saisons* et quelques œuvres moins notoires lui donnent rang de précurseur dans la musique descriptive. Non seulement, dans les *Saisons*, il parvient à concilier les exigences de la description avec celles de la forme concerto, mais il s'élève bien souvent au-dessus de l'imitation littérale, du simple détail pittoresque, pour créer une ambiance poétique, évoquer des « impressions » de printemps, de joie, de torpeur estivale, d'angoisse, de repos près d'une source vive. Toutes proportions gardées, on pressent l'orage de la *Pastorale*, et la scène au bord du ruisseau.

Avec Corelli et Vivaldi, le violon a pris une place décisive dans l'histoire de la musique, au point que bientôt les clavecinistes et organistes chercheront à s'annexer la sonate et le concerto, créés expressément pour lui, ou feront alliance avec lui dans le trio et le quatuor avec clavier. Mais on se tromperait en rapportant à ces deux maîtres et à eux seuls les immenses progrès accomplis de leur vivant. Comme

il a été dit plus haut, il ne peut être question de donner ici une liste complète des talents qui foisonnent autour d'eux. A peine citerai-je les plus marquants, qui ne sont pas nécessairement les plus connus. C'est tout juste si l'on commence à mettre à sa vraie place Antonio Bonporti, « Gentilhomme de Trente », qu'un étrange concours de circonstances a relégué dans l'ombre, et qui égale souvent Vivaldi en hardiesse dans la forme, et plus encore dans l'expression.

Son œuvre ne comprend pas moins de douze recueils de sonates, concertos, inventions, parus de 1696 à 1720.

Quatre *inventions* de l'op. X, dont J.-S. Bach avait pris copie, ont passé jusqu'à 1911 pour des compositions originales du grand Cantor. Encore moins connus sont Carlo Ambrogio Lunati, dit le bossu (il Gobbo), auteur de pièces pour violon seul d'une écriture polyphonique ingénieuse, Andrea Zani (à ne pas confondre avec son concitoyen Andrea Ziani), qu'un livre de sonates, de 1727, suffit à situer parmi les maîtres les plus originaux de son temps.

Pour Albinoni (1674-1745), qui s'intitulait modestement « amateur vénitien » et qui, de son vivant, s'illustra comme chanteur, violoniste, compositeur, on a perdu toute mémoire des deux cents opéras qu'il disait avoir écrits ; sa musique instrumentale, à laquelle J.-S. Bach a emprunté des thèmes, reste ensevelie dans les bibliothèques, malgré ses réelles beautés. De Tommaso Antonio Vitali (1677-1744), les concertistes n'ont retenu qu'une *Chacone* dans laquelle il est à peu près impossible de discerner sa part originale, tant les transcripteurs ont exercé leur imagination à son propos — ou à ses dépens. On joue encore une ou deux sonates, vives et charmantes, du piémontais G. B. Somis (1677-1763),

célèbre surtout pour l'ampleur de son archet, comme on a pu en juger par les propos de son contemporain Hubert le Blanc (voy. plus haut, p. 53).

Geminiani (1680-1762) a été à la fois un grand virtuose, un compositeur fécond et un pédagogue de poids. Son *Art of playing on the violin* (1751) expose pour la première fois dans le détail la doctrine de Corelli, dont les principes fondamentaux restent valables : pour le bras droit, le poignet et l'avant-bras libres, l'archet employé dans toute sa longueur, le tiré et le poussé cessant d'être régis par la place de la note dans la mesure (la pratique courante était de tirer l'archet sur la première note de la mesure, au mépris du sens musical de la phrase) ; pour la main gauche, les positions étudiées non seulement comme moyens d'augmenter l'étendue de l'instrument vers l'aigu, mais aussi d'en diversifier le timbre en utilisant, pour une même note, des cordes et des doigtés différents.

Geminiani a écrit de solides *Concerti grossi*, une petite œuvre symphonique d'intention descriptive sur la *Forêt enchantée* du Tasse, divers ouvrages sur l'accompagnement, sur le jeu de la guitare, etc. Fixé en Angleterre à peu près à demeure dès 1716, il y a fait figure de chef d'école.

Il y a de grandes beautés dans les sonates et les concertos de Pietro Locatelli (1693-1764). Il nous intéresse au premier chef comme précurseur de Paganini en matière de technique transcendante. Dans les caprices et les cadences intercalés dans les concertos de son op. III (1733) il pose des problèmes-arpèges, démanchés à l'extrême registre aigu — que les meilleurs virtuoses d'aujourd'hui ne résolvent pas sans peine : on en peut juger par le *Labyrinthe harmonique*, le seul caprice de ce recueil que l'on exécute encore parfois, et qui n'est pas, à beaucoup près, le plus ardu.

Grand virtuose lui aussi, Francesco Maria Veracini (1685-1750) vaut surtout par une sensibilité toute moderne. Un de ses exégètes, M. L. Torchi, l'appelle pompeusement « Le Beethoven du XVIII^e siècle ». C'est peut-être beaucoup dire, mais cela marque assez bien quelles qualités d'expression et de construction sont les siennes.

Giuseppe Tartini, avec moins de génie peut-être que Vivaldi ou Veracini, a exercé dans l'histoire du violon un rôle plus considérable, comparable seulement à celui de Corelli. Né à Pirano, le 8 avril 1692, il ne se consacra exclusivement à la musique que vers sa vingtième année, après une jeunesse orageuse. A part quelques voyages, sa vie se déroula dès lors à Padoue où il fonda en 1728 une école de violon, l'« Ecole des Nations », où se formèrent la plupart des grands violonistes qui devaient s'illustrer dans la seconde moitié du siècle. Il mourut le 26 février 1770, assisté à ses derniers moments par son élève préféré, Nardini. Sans parler de ses traités sur la théorie harmonique, qui sont du plus haut intérêt, il a laissé un nombre considérable de sonates et de concertos (plus de cent vingt-cinq concertos manuscrits), dans lesquels il perfectionne les formes déjà exploitées par ses prédécesseurs. L'écriture de violon en est ingénieuse (voir le fameux *Trille du Diable*) ; mais surtout on y trouve une expression intense, un grand souci de sobriété, moindre à vrai dire qu'il n'apparaît à la lecture, car on lui reprochait, à la fin de sa carrière, une ornementation surabondante. Il a poussé très loin l'art de l'archet dont il avait systématisé l'étude, et dont il a résumé les principes dans sa fameuse lettre à son élève Maddalena Lombardini. Adressée à une artiste de talent déjà reconnu, cette lettre insiste avec force sur la nécessité de revenir sans cesse à la pratique

essentielle des sons filés, du détaché, des batteries sur deux cordes éloignées, du trille.

Après lui, l'Italie compte encore une pléïade de grands exécutants. Forcé de me borner, je m'en tiendrai aux plus notoires : Pietro Nardini (1722-1793) qui avait pour lui la pureté, l'égalité du son, la grâce, un goût exquis sur lequel un juge particulièrement sévère, Léopold Mozart, ne tarit pas d'éloges ; ses œuvres ont une grande spontanéité d'inspiration, les mouvements lents présentant des phrases d'une ampleur toute moderne. Gaetano Pugnani (1731-1798) chez qui dominaient la largeur, la fermeté, l'impétuosité du jeu, l'éloquence, toutes qualités que l'on retrouvera dans leur plénitude chez son élève Viotti. Pugnani représente un anneau du plus splendide enchaînement traditionnel que fournisse l'histoire du violon : Corelli-Somis-Pugnani-Viotti ; ce dernier, maître à son tour de Rode, et, par lui, de Carl Böhm, Joseph Joachim, etc. Nous devrions au moins un souvenir à des virtuoses jadis fêtés, dont les compositions n'ont pas survécu, à part quelques œuvres pédagogiques, Ferrari, Chiabran, de Giardini, Borghi, Fiorillo, Bruni, Campagnoli, Rolla, Galeazzi, auteur d'un très remarquable *Essai sur l'art de jouer le violon* (1791), Mestrino, Lolli, Jarnowick (de son vrai nom Giornovicchi), ces deux derniers aussi connus pour leurs excentricités que pour leur très réel talent. Ici se placerait Viotti, mais nous le retrouverons, légitimement annexé à l'école française.

Au XIX^e^ siècle, les Italiens ont perdu leur suprématie en tant qu'école, mais un isolé prestigieux domine tout le siècle : Niccolò Paganini (1782-1840), la plus parfaite incarnation du virtuose ; sa biographie est partout et je ne tenterai pas de la résumer ici, non plus que d'analyser sa technique. On notera

seulement que cette technique, qui parut entièrement nouvelle à ses contemporains, au point qu'on la considérait comme fomentée par le diable, rassemblait en réalité des éléments déjà connus : sons harmoniques (Mondonville, Ferrari), démanchés d'une extrême hardiesse (Locatelli, Guillemain, Gaviniès), violon discordé (maîtres allemands du XVII^e siècle), pizzicati de la main gauche (id.), traits en staccato jeté (Biber), chants sur la quatrième corde (abbé Robineau), trémolo soutenant un chant (Leclair), etc. Mais, en reprenant ces procédés, Paganini en centuple l'effet grâce à des aptitudes physiques exceptionnelles, grâce à un génie musical auquel Liszt, Chopin, Schumann, ont rendu hommage, en dépit de concessions parfois malheureuses au goût de la foule ; grâce enfin à un magnétisme personnel qui, au rapport de tous ses contemporains, faisait de chacun de ses concerts quelque chose d'unique et d'inoubliable.

Après lui de grands artistes apparaîtront encore dans la péninsule, mais aucun ne réalisera l'extraordinaire conjonction de don créateur, de maîtrise technique, d'ascendant sur la foule et d'art de la mise en scène à laquelle il a dû son triomphe.

On trouvera plus loin la liste sommaire de violonistes des différentes écoles italiennes au XIX^e siècle et au début du XX^e. Certains d'entre eux ont atteint à la renommée internationale, tels Ramacciotti, Giovacchini, Verardi, Rampazzini, Pente, Serato, Betti ; de nombreuses femmes ont également fait de grandes carrières, à l'exemple des Strinasacchi, Lombardini, Gerbini, Tasca : telles sont les sœurs Maria et Teresa Milanollo, Carolina et Virginia Ferni, Teresina Tua, tout récemment Gioconda de Vito.

Mais deux noms méritent une attention spéciale, ceux de Camillo Sivori et d'Antonio Bazzini. Le

premier, né en 1815 (avant terme, sa mère n'ayant pu supporter l'émotion que lui donna l'audition de Paganini !) fut l'élève du grand gênois, et sa carrière offre comme un reflet atténué de celle de son maître. Même penchant pour la virtuosité transcendante, même goût pour les voyages, même sorte d'emprise sur le public. Toutefois il eut une vie moins heurtée, et s'éteignit en 1894 après des années de succès ininterrompu. Bazzini (1818-1897) fut pendant longtemps un concertiste des plus apprécié, avec des qualités d'émotion qui l'avaient fait surnommer « le Leopardi du violon ». Il abandonna la virtuosité en 1865 pour se consacrer entièrement à la composition, à laquelle il s'était essayé bien longtemps auparavant, chaudement encouragé par Schumann, Mendelssohn, Verdi. Sa *Ronde des Lutins*, brillante et superficielle, a fort injustement fait oublier un opéra non dénué de valeur, *Turanda*, des poèmes symphoniques, des ouvertures, des quatuors qu'il y avait grand mérite à écrire à un moment où les Italiens n'étaient pas tournés vers des formes aussi austères.

Allemagne. — L'afflux de grands solistes italiens (Torelli, Manfredini, Veracini, etc.) engagés dans la plupart des chapelles princières, et les séjours d'études dans la péninsule que de nombreux mécènes offraient à leurs virtuoses d'avenir, marquèrent fortement les nouvelles générations de violonistes. Ici encore, je renvoie mon lecteur aux listes par écoles annexées au présent chapitre, insistant seulement sur quelques noms — ceux de J. A. Birckenstock, de J. G. Pisendel (1687-1755), élève et ami de Vivaldi, de qui il remporta à Dresde de nombreux manuscrits, aujourd'hui encore l'ornement de la bibliothèque de cette ville, dont plusieurs lui sont dédiés ; de

G. Treu, dont le nom est souvent italianisé en Fedele ; J. G. Graun, Franz Benda (1709-1786), que l'on considère, malgré son origine tchèque, comme le père de l'école berlinoise. Autodidacte ou presque, nourri lui aussi des concertos de Vivaldi, moins brillant qu'émouvant, un peu comme, au clavecin, C. Ph. Emmanuel Bach, on le disait incomparable dans l'interprétation des adagios ; à Mannheim, un autre Tchèque, Jean Stamitz (1717-1757), à qui certains historiens allemands accordent avec quelque exagération l' « invention » de la symphonie classique, a puissamment contribué à l'élaboration de la forme nouvelle et, plus encore, du style d'exécution qu'elle impliquait. Son orchestre a été pendant un temps le modèle que se proposaient toutes les capitales européennes. Comme virtuose, Stamitz a brillé d'un vif éclat, prolongé par celui de ses disciples, ses fils Charles et Antoine, Christian Cannabich et leur descendance artistique. Pour Léopold Mozart (1717-1787), sa carrière d'exécutant a été sans éclat mais, outre le mérite d'avoir formé l'immortel Wolfgang-Amédée qui, dans sa jeunesse, se faisait souvent applaudir l'archet en main, il a celui d'avoir publié en 1756 une méthode de violon pleine d'indications utiles sur l'interprétation et l'esthétique de son temps.

Je mentionnerai encore Franz Clément, artiste aux dons multiples, pianiste, improvisateur, compositeur, violoniste (dédicataire du concerto de Beethoven qu'il exécuta en première audition le 23 décembre 1806 : au cours du même concert, il divertit les Viennois en jouant une « sonate sur une seule corde, le violon tenu à l'envers » !) ; les frères Eck dont l'un, Franz, fut l'un des maîtres de Ludwig Spohr, de Cassel. En ce dernier (1784-1859) l'école allemande trouve son représentant le plus typique, bien qu'il

ait assez fortement subi l'influence de Rode et Viotti ; son jeu était large, chantant ; il dut avoir quelque difficulté à concilier l'ardeur passionnée de son tempérament avec le purisme intransigeant de sa technique — purisme qui lui faisait proscrire comme frivoles les coups d'archet sautillés. Il fut au moins aussi grand compositeur que virtuose. On ne joue guère aujourd'hui que ses œuvres didactiques et parfois son huitième concerto intitulé *Gesangsscene ;* mais ses dix opéras, dont *Faust* et *Jessonda* sont les plus connus, ses neuf symphonies, ses dix-sept concertos, ses trente-trois quatuors, etc. (au total plus de deux cents ouvrages) ont été longtemps populaires en Allemagne, en Angleterre, et, dans une moindre mesure, en France. Il a eu de nombreux élèves dont Ferdinand David (1810-1873), fondateur de l'école de Leipzig, où brillèrent Hauptmann, Bargheer, Wilhelmj. Parmi les violonistes de la période contemporaine, les plus connus sont W. Burmester, Klingler, en même temps théoricien de valeur, Adolf Busch, G. Kuhlenkampf.

Autriche, Bohême, Hongrie. — Parallèlement aux écoles allemandes, il y eut à Vienne, dès le milieu du XVIII^e^ siècle, une floraison de talents distingués, Wranitzky, Dittersdorf, puis Mayseder, Schuppanzigh (fondateur du premier grand quatuor à constitution stable), Joseph Boehm, élève de Rode et maître de Dont et de Joseph Joachim, lequel se trouve ainsi relié, à travers Rode, Viotti, Pugnani, à la tradition de Corelli. Après d'étourdissants débuts d'enfant prodige, Joachim (1831-1907) aurait pu se lancer à corps perdu dans la virtuosité acrobatique : il a été, au contraire, et dès sa jeunesse, le tenant résolu du classicisme. En possession de moyens techniques illimités, dont témoignent ses compositions — con-

certos, cadences, transcription des *Danses hongroises* de Brahms — il a consacré son activité de soliste et de quartettiste aux plus austères chefs-d'œuvre du répertoire, *Chacone* de Bach, derniers quatuors de Beethoven. Son enseignement, tel que l'a fixé la grande méthode écrite en collaboration avec A. Moser, a pu être dépassé en ce qui concerne l'analyse physiologique des mouvements du bras droit : il reste viable à tous autres égards.

Un autre Viennois, Joseph Hellmesberger, a eu pour disciples Fritz Kreisler et George Enesco, tous deux entrés ultérieurement au Conservatoire de Paris où ils remportèrent de brillants premiers prix (classes Marsick et Massart). Kreisler est sans contredit le plus grand violoniste de sa génération. Né en 1875 à Vienne, où son père était médecin, il fit à l'âge de douze ans sa première tournée en Amérique. Après une interruption de plusieurs années pendant lesquelles il paracheva son instruction, et se fit diplômer ingénieur, il reprit ses concerts et s'acquit une réputation mondiale. Il y a dans son talent, le plus personnel qu'on puisse imaginer, un mélange unique de force rythmique et de charme. Ses compositions, dont un grand nombre ont été longtemps données pour des transcriptions d'auteurs anciens, vont de la simple bluette au concerto avec orchestre ; elles valent par une thématique et des harmonies agréables, souvent piquantes, et une remarquable exploitation des ressources de l'instrument.

Pour parler congrûment de l'art du violon en Bohême, il faudrait pouvoir insister sur le caractère quasi national qu'il a, dans ce pays, dès le XVIII^e^ siècle. Nulle part ailleurs on ne trouvait, dans les orchestres de tavernes, dans la rue, dans les maisons,

pareille profusion d'exécutants naturellement doués, dont beaucoup devenaient des virtuoses. Au XIXe siècle, F. W. Pixis (1786-1842) a fait école à Prague où il eut pour élèves Kalliwoda, Mildner, Th. Pixis, l'extraordinaire Joseph Slawik, en qui Chopin voyait grandir un second Paganini, et qui mourut prématurément à vingt-sept ans, en 1833. Mildner fut le professeur d'Anton Bennewitz qui fut, à son tour, celui d'Ottakar Sevcik (1852-1934), pédagogue d'envergure, de qui les études pour le développement du mécanisme de la main gauche font autorité. Des violonistes venus des quatre coins du globe sont venus lui demander conseil. Le plus fameux, sinon le meilleur, a été Jan Kubelik (1880-1940), de Prague, dont un lancement publicitaire sans précédents fit l'idole du grand public dans la première décade de notre siècle. Il avait une sonorité exquise, une vélocité et une clarté remarquables dans les traits, un style peu sûr, une prédilection marquée pour les harmoniques, les pizzicati de la main gauche, tout un attirail de virtuosité à la Paganini — moins le côté démoniaque et génial. La première surprise dissipée, on s'est aperçu que cette virtuosité n'avait pas le caractère exceptionnel qu'on lui avait prêté sur la foi des impresarii : Heifetz, Vecsey, Szigeti, Prihoda, Francescatti, Seidel, et bien d'autres l'ont égalée ou surpassée.

En Hongrie, nous mentionnerons également quelques brillants interprètes individuels, en particulier Fodor, Singer, Remenyi, Miska Hauser, Joachim (déjà nommé), Jenö Hubay, de son vrai nom Eugen Huber (1858-1937), auteur de sept ouvrages dramatiques représentés avec succès à l'Opéra de Budapest, virtuose, professeur, de qui les principaux élèves ont nom Szigeti, Vecsey, Telmanyi, Jelly d'Aranyi, Hegedus, Szentgyörgi, Carl Flesch

(1873-1944), premier prix de notre Conservatoire, classe Marsick, s'est distingué par des ouvrages didactiques amples et riches en aperçus nouveaux sur les problèmes de haute technique (en particulier d'émission du son), et d'interprétation (voy. *Bibliographie*). Pour Léopold Auer (1845-1930), élève de Dont et de Joachim, il a eu, lui aussi, une activité pédagogique considérable. Tant en Russie où il avait été appelé en 1868 comme virtuose de la Chambre Impériale, qu'aux Etats-Unis où il se fixa après la Révolution russe, il a formé des concertistes de premier plan, Heifetz, Elman, Seidel, etc. La Russie avait déjà eu quelques grands violonistes, desquels Besekirsky, Alexandre Petschnikow, A. Brodsky, ont été les plus connus à l'étranger.

U. R. S. S., Pologne. — Les dimensions de ce livre m'interdisent d'aborder la période contemporaine, en raison même de son extrême richesse : je dirai cependant la sensation de surprise qu'ont causé les virtuoses soviétiques qui ont remporté les premiers prix au concours Ysaye à Bruxelles en 1937 : tous, et plus particulièrement David Oystrakh, ont fait montre d'une technique étourdissante, poussée à un degré de précision presque inhumain, au détriment parfois de l'expression.

En Pologne, Janiewicz, Isidor Lotto, Orlowski, de Kontski, Duranowski (un virtuose de la lignée des excentriques), Serwaczynski, le cèdent en renom à Lipinski (1790-1861) lequel put, sans ridicule, se mesurer avec Paganini dans un de ces duels musicaux dont la mode s'éteignit avec eux. Plus près de nous, Henri Wieniawski (1830-1880), élève de Massart, qui eut une carrière fulgurante de compositeur-virtuose et n'en finit pas moins tristement à l'hôpital, à Moscou, seul et sans ressources ; Paul

Kochansky (1887-1934), né en Russie, remarquable interprète des œuvres de Szymanowski, Bronislaw Huberman (1882-1947), enfant prodige qui a pu soutenir les espoirs qu'avaient suscités ses débuts.

Norvège. — Ole Bull (1810-1880) se relie à la tradition de la virtuosité spectaculaire. On ne discerne plus très bien, à distance, ce qui chez lui l'emportait, du talent ou de l'excentricité, mais il semble qu'il ait gaspillé des dons musicaux peu communs.

Grande-Bretagne. — Après Purcell, la musique anglaise de violon (œuvres et exécutants) subit fortement l'influence italienne, celle surtout de Geminiani, mais aussi de Carbonelli, Castrucci et quelques autres. Les frères Eccles ont cependant une personnalité marquée ; se détachent également John Ravenscroft, William Corbett, qui publie en 1720 deux séries de concertos, les *Bizarreries universelles*, où il prétend pasticher les différents styles de la péninsule, Henry Needler, introducteur à Londres des concertos de Corelli, Michael-Christian Festing, compositeur aimable, Matthew Dubourg (1703-1767), ami de Haendel, bon improvisateur, qui, tout enfant, s'était fait applaudir dans les concerts qu'organisait chez lui le fameux charbonnier-mélomane Britton, John Clegg, Humphries, Th. Linley, Neil Gow ; aux XIX^e^ et XX^e^ siècles Henry Cooper, Bourne-Dando, Bridgetower, ce mulâtre adopté par l'Angleterre, pour qui Beethoven écrivit d'enthousiasme les deux premiers mouvements de la sonate qu'il devait ensuite dédier à Kreutzer — lequel ne la joua pas ; J. T. Carrodus, les frères Holmes, Mary Hall, Albert Sammons ; à ces noms, et à ceux que j'omets, il faudrait ajouter, pour avoir une vue

exacte de l'art du violon aux îles britanniques, ceux des nombreux étrangers qui s'y fixèrent pour plus ou moins longtemps, après Geminiani : tels Pasquali, de Giardini, Viotti, les Français Barthélémon et Alday le jeune, les Allemands W. Cramer, Salomon, K. F. Abel.

Espagne. — Nous avons encore beaucoup à apprendre sur des artistes espagnols du XVIII^e^ siècle, fort injustement oubliés, comme le corellien José Herrando. Au siècle suivant, on s'est montré plus équitable à l'endroit de J. de Monastério (1863-1893), élève de Ch. de Bériot, maître à son tour de Bordas, Arbos, Adelina Domingo. Mais c'est à Pablo de Sarasate (1844-1908) qu'est échue la gloire la plus retentissante. Cet excellent disciple d'Alard au Conservatoire de Paris avait un son de cristal, une élégance souveraine, un mécanisme facile, incisif, un style hardi et varié qui lui permettait d'interpréter avec le même bonheur Lalo, Saint-Saëns, Max Bruch de qui les meilleures œuvres pour le violon lui ont été dédiées. Il a lui-même écrit des *Danses espagnoles* et *Airs Bohémiens*, etc., d'une composition plutôt rapsodique, où le violon brille sans concurrence gênante.

D'autres noms seraient à citer en *Suède*, en *Suisse*, aux *Pays-Bas* (où abondent les talents : Th. Haumann, les Dahmen, H. W. Petri, Max Mossel, Zimmermann, Johannès Wolf, etc.), et hors d'Europe, en Amérique latine (Dengremont, au Brésil), aux Etats-Unis (Maud Powell, Sam Franko, A. von der Hoya, Florizel von Reuter, Albert Spalding, Persinger, maître de Menuhin (1917), R. Ricci, parmi cent autres).

France, Belgique. — Nous avions laissé le violon, en France, aux approches du XVIII^e^ siècle, dans une

condition assez humble. Il en fut tiré par un caprice de la mode. Lully disparu (1687) un courant d'italianisme suscité longtemps auparavant par Mazarin, que le tyrannique Baptiste avait réussi à freiner, réapparaît. On parle, dans les salons, d'un artiste ultra-montain, Archangelo Corelli, dont la société romaine raffole, et d'un nouveau genre de composition, la *Sonate*, qui éclipse nos *Pièces* pour la viole, le luth, le clavecin. Une querelle s'engage autour de ces formes rivales, querelle qui gagnera bientôt tout le public musicien, avec les pamphlets de l'abbé Raguenet et de Lecerf de la Viéville. Des snobs avant la lettre prônent Corelli sans en avoir entendu une note, et, comme fera leur descendance, chaque fois qu'un novateur se manifestera — Wagner, Debussy, Strawinsky — ils permettent à un noyau de connaisseurs véritables de se grouper, et de faire connaître et apprécier les musiques litigieuses. Un abbé Mathieu, curé de Saint-André-des-Arcs, fait venir des ballots de « Symphonies d'Italie » qu'on déchiffre dans ses concerts privés. En 1692-93, François Couperin met en circulation des sonates italiennes à deux violons et basse qu'il dit tenir d'un sien cousin au service du roi de Sardaigne. Le succès est immédiat : trente-quatre ans plus tard, en publiant le recueil *Les Nations* dans lequel elles sont imprimées, il avouera qu'elles étaient de sa plume : signées de lui, à ses débuts, on les eût probablement dédaignées (c'est le raisonnement de Kreisler mettant ses pseudo-transcriptions au compte de Porpora, Couperin, Dittersdorf, Pugnani, etc.).

A partir de 1695 Jean Fery Rebel, Elisabeth Jacquet de Laguerre, le chanoine de Brossard font exécuter leurs sonates de violon. Le style français, symbolisé par Lully, conserve des partisans de poids. Le vieux Louis XIV à qui Anet, disciple de

Corelli, fait entendre une sonate de son maître, l'écoute sans plaisir, et réclame un air de *Cadmus*, avec ce commentaire : « Je ne saurais que vous dire, Monsieur, voilà mon goût, à moi. »

Cependant Anet, François Du Val, J. B. Senallié, J. P. Guignon, piémontais naturalisé français comme le napolitain Mascitti, Huguenet, Besson et de nombreux émules accréditent chez nous le genre nouveau. François Francœur écrit des sonates dont la thématique grandiose évoque parfois J. S.-Bach, Jacques Aubert, au contraire, introduisant chez nous en 1730 et 1734 la forme du concerto, conserve la démarche vive et légère de la chanson populaire française. Peu à peu, les goûts italien et français se compénètrent, et le niveau de la technique se hausse rapidement.

Grâce à Jean-Marie Leclair (1697-1764) notre école va se trouver de plain-pied avec l'italienne, alors à son apogée. Fils d'un passementier lyonnais, destiné d'abord à lui succéder, il a tôt cédé à son penchant pour la musique et la danse ; maître de ballet à Turin, il profite de son séjour pour travailler avec Somis. Il rentre à Paris, où il débute avec éclat, comme virtuose, au Concert Spirituel, en 1728, et poursuit dès lors une carrière brillante et remplie, avant de mourir tragiquement, assassiné une nuit, dans le vestibule d'une maison qu'il venait d'acquérir. Son œuvre est considérable : un opéra, *Scylla et Glaucus*, représenté à notre Académie Nationale de Musique, mais surtout les quatre recueils de sonates à violon seul, les douze concertos, des trios, des sonates à deux violons sans basse, le tout d'une pensée ferme, d'une émotion parfois profonde, mais assez contenue pour qu'on l'ait plus d'une fois taxé de sécheresse, d'un métier raffiné tant pour ce qui est de l'harmonie que de la construction et de

l'écriture de violon, très audacieuse dès le premier livre de sonates (1723). Dans son jeu comme dans sa façon d'écrire, Leclair apportait un respect de son art, une aversion pour les faux brillants qui l'apparente à Corelli, et à notre François Couperin.

Autour de Leclair, et dans les générations suivantes, l'abondance des talents nous astreint à ne faire figurer désormais que les plus représentatifs. Tels Guillemain (1705-1770), technicien supérieur encore à Leclair, dont les *Amusements pour violon seul* évoquent Locatelli, voire Paganini mais qui, victime d'un « trac » irrémédiable, ne put jamais présenter lui-même ses œuvres au public du Concert Spirituel ; Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772), exécutant délié, compositeur longtemps à la mode, qui imagina dans ses *Concertos* et *Pièces de clavecin avec chant et violon*, de traiter la voix comme un instrument en lui confiant des vocalises qui reproduisaient les traits du violon ; dans les *Pièces de clavecin en sonates* (c. 1734), il réalise la partie de clavecin et la met au premier plan ; dans les *Sons harmoniques* (c. 1738), il systématise l'emploi de ces délicates sonorités, déjà exploitées par les joueurs de trompette marine ; Joseph Barnabé Saint-Sevin, dit l'Abbé le Fils, auteur d'une méthode de violon (1765) plus approfondie que celles de Brossard (c. 1712), Dupont (1718), Corrette (1738), Brijon (1763) ; Pagin, qui a peu écrit, mais que Tartini considérait comme son meilleur interprète ; Dauvergne, Vachon, Ch. A. Branche et le mystérieux M. de Tremais, qui tous deux ont laissé un petit nombre d'œuvres mais où l'on trouve des pages saisissantes, Touchemoulin, Lahoussaye, les Navoigille, Michel Woldemar, auteur lui aussi d'une méthode (1796) où l'utile voisine avec le bizarre et le superflu.

Le bordelais Pierre Gaviniès (1728-1800), élève de

maîtres obscurs, sans école à proprement parler, domine de haut les violonistes français de la période 1750-1780. A dater de ses débuts précoces (treize ans) au Concert Spirituel, il va de triomphe en triomphe. De ses compositions, les concertos et sonates sont passés de mode, mais les conservatoires utilisent encore ses *Vingt-quatre Matinées* où se fait jour un sens pédagogique que confirme l'excellence de ses élèves, Capron, Paisible, l'Abbé Robineau, Guénin, Simon Le Duc.

Jean-Baptiste Viotti (1753-1824) a plus d'importance encore pour l'histoire de notre instrument, dont il a rénové la technique et l'esprit, au tournant du siècle. L'habitude est prise d'annexer ce Piémontais (né à Fontanetto) à l'école française, en raison tant de l'action décisive qu'il a eu sur elle, que du fait qu'il a passé à Paris les périodes les plus fécondes de son existence, qu'il y a trouvé les plus fermes appuis artistiques et formé ses meilleurs disciples, Alday, Cartier, Duranowski, Labarre, Libon, Pixis, Robberechts, Rode, Vacher. Elève de Pugnani, il avait fait à travers l'Europe une tournée de concerts avec son maître. Son succès à Paris, en 1782, eut des proportions inaccoutumées : jamais on n'avait entendu un maître à la sonorité si noble, au jeu à la fois si solide, si passionné, si plein de charme. On ne sait quel caprice l'éloigna des concerts en 1783. Il entreprit de diriger des théâtres, dut gagner l'Angleterre lors de la Révolution, la quitter, soupçonné de servir ladite Révolution ; il y revint s'établir comme négociant en vins (comme jadis Carbonelli), fit à Paris, en 1802, une réapparition fulgurante (son jeu s'était encore perfectionné), s'y fixa en 1819 pour diriger l'Opéra, qu'il devait abandonner en 1822 après une gestion malheureuse. Il a écrit vingt et un quatuors, autant de trios, cinquante et un duos à

deux violons, dix-huit sonates, etc. Ses vingt-neuf concertos sont restés classiques dans l'enseignement ; le vingt-deuxième peut encore affronter l'exécution au concert. A le comparer à ceux de Mestrino et de Lolli, qui avaient alors la faveur du public, on peut mesurer ce que Viotti apportait d'élan, de grandeur et d'émotion.

Elèves ou non de Viotti, tous les violonistes français du XIX^e^ siècle dériveront de lui en quelque manière ; et d'abord la magnifique triade Kreutzer, Rode, Baillot — tous trois professeurs au Conservatoire de Paris vers 1800, et chargés d'élaborer la Méthode qui en condenserait la doctrine officielle. Baillot (1771-1842) en fut le principal rédacteur et la termina en 1802 ; il devait la compléter en 1832 par un *Art du violon* d'une portée plus élevée, où il développe d'utiles considérations sur le style. Comme exécutant, Baillot qui fit le premier entendre le concerto de Beethoven aux Concerts du Conservatoire, s'illustra surtout dans la musique de chambre. Rodolphe Kreutzer (1766-1831) de qui les *Etudes* demeurent le modèle du genre, a été un soliste au jeu robuste, et, au dire de ses contemporains, un improvisateur étourdissant, capable d'imaginer et d'exécuter sur le champ une fugue pour violon seul. Pierre Rode (1774-1830) a été par excellence le virtuose errant que les capitales se disputaient jusqu'au moment où, en 1810, la maladie s'abattit sur lui, qui devait mettre vingt et un ans à l'enlever. Son exécution était à la fois gracieuse, inspirée, « sensible ». Spohr lui-même l'admirait grandement. Moins illustre, presque ignoré des historiens, J.-B. Cartier mérite notre gratitude pour avoir, dans son *Art du violon* (1798), réuni une collection considérable d'œuvres de toutes les écoles du XVIII^e^ siècle, reproduites d'après les originaux avec une exac-

titude absolue. C'est à lui que nous devons la fameuse *Feuille de Tartini*, où l'on apprend, non sans étonnement, les diverses façons qu'avait le Maître de Pirano de broder un adagio. F. Habeneck (1781-1849), qui a donné à la Société des Concerts du Conservatoire sa réputation mondiale, nous a, comme pédagogue, conservé de précieux fragments d'un traité manuscrit de Viotti, dans sa *Méthode*, publiée vers 1830. Lafont (1781-1839), chanteur et violoniste, Alexandre Boucher (1778-1861), virtuose brillant autant que peu équilibré, Mazas, Alard, Dancla, Cuvillon, Maurin, Deldevez, Sainton, Garcin, Sauzay, Saint-Lubin, Armingaud, etc., nous mènent à la période contemporaine, où la fusion avec l'école belge est assez complète pour qu'on doive envisager une seule école franco-belge, caractérisée par l'intime combinaison des ressources classiques puisées au vieux fonds Corelli-Tartini-Viotti, et d'une virtuosité plus extérieure, suggérée par Paganini et ses sectateurs.

La Belgique avait eu au XVIII^e^ siècle quelques artistes distingués : Kennis, Godecharle, Pieltain, Chartrain. A partir de Robberechts (1797-1860), disciple direct de Viotti, on y comptera de plus en plus de virtuoses, dont les carrières se déroulent souvent en France ou se mêlent de façon intime au mouvement musical français. J'énumère, brièvement : Charles de Bériot (1802-1870), élève de Robberechts, virtuose élégant, auteur d'une vaste méthode et de concertos relégués dans le matériel scolaire, maître de Vieuxtemps, Lauterbach et Monasterio ; Lambert Massart (1811-1892), élève de Kreutzer, professeur, de 1843 à 1892 (un demi-siècle !) au Conservatoire de Paris, où il forme Marsick, Teresina Tua, Lotto, Wieniawski, Ondricek, Kreisler ;

Prume (1816-1849) qu'une page *La Mélancolie*, a rendu célèbre ; Hubert Léonard (1819-1890), élève de Habeneck, maître de Marsick, Thomson, Marteau, Viardot ; Vieuxtemps (1820-1881), élève de Bériot et de Reicha, virtuose éblouissant et compositeur de grande classe qu'Ysaye avait entrepris de tirer d'un trop prompt oubli ; Marsick (1848-1924), élève de Léonard, Massart et Joachim, maître de Carl Flesch, Rebner, Enesco, Oliveira, Thibaud ; César Thomson (1857-1931), élève de Léonard, légendaire pour sa technique de main gauche : il exécutait le *Mouvement perpétuel* de Paganini en octaves doigtées ; Eugène Ysaye (1858-1931), élève de R. Massart et Vieuxtemps, sans contredit le plus grand violoniste de sa génération, talent ample, généreux, original, au service des musiciens les plus avancés de son temps, dédicataire d'œuvres de Franck, Fauré, Lekeu, d'Indy, maître de Chaumont, Marchot, Zimmer, Thibaud, Deru, Crickboom, compositeur de qui les poèmes pour violon, les six concertos méritent l'attention, et surtout, pour leur hardiesse d'écriture, les six sonates à violon seul.

Je me suis laissé aller à citer de nombreux noms, afin de montrer l'interdépendance des Français et des Belges depuis bientôt plus d'un siècle : resterait à compléter le tableau de l'école française contemporaine si, comme je l'ai déjà indiqué, sa richesse n'y mettait obstacle. Je me limiterai à deux chefs de file, représentatifs de tendances très différentes : Lucien Capet (1873-1928), interprète austère des classiques, fondateur d'un quatuor dont les exécutions ont été des modèles de brio ou de pieuse exactitude, auteur d'une *Technique supérieure de l'archet* que quelques digressions philosophiques n'empêchent pas d'être un précieux travail ; Jacques Thibaud

(1880), le chef incontesté de l'école française, artiste instinctif s'il en fut, doué de tous temps d'une sonorité aussi personnelle que celle d'un Kreisler ou d'un Ysaye, capable, dès sa prime jeunesse, d'interpréter Bach et Mozart avec une infinie pureté, la *Symphonie espagnole* de Lalo avec la verve brillante, le *Poème* de Chausson avec la passion qu'ils requièrent, artiste inégal, mais, dans ses bons jours, le plus sûr dépositaire de la tradition classique, celle qui se base sur l'imitation de la voix, selon le principe posé par Tartini : *per ben sonare, bisogna ben cantare.*

Ce chapitre était consacré aux violonistes virtuoses : on le compléterait utilement, si la brièveté n'était de rigueur, par deux autres qui traiteraient :

l'un, des grands compositeurs qui ont été *aussi* des violonistes : J.-S. Bach, violon solo en 1703 dans l'orchestre de Johann Ernst, frère du duc de Weimar, Haendel, second violon, la même année, à l'Opéra de Hambourg, Telemann, maître de concerts et violon solo à Eisenach en 1708, Mozart, violoniste virtuose jusqu'à la fin de son adolescence, Haydn, quartettiste éprouvé, Beethoven, violoniste médiocre mais convaincu, Lalo, excellent altiste de quatuor, etc. ;

l'autre, des musiciens non violonistes qui ont enrichi le répertoire du violon : pratiquement, la presque totalité des compositeurs de 1750 à nos jours.

§ 3. Les écoles modernes

Principaux élèves de J. B. Viotti (1753-1824)

Baillot (Pierre-Marie-François de Salles) (1771-1842), élève aussi de Pollani.
Cartier (Jean-Baptiste) (1765-1841).
Durand (Auguste Félix), dit Duranowski (c. 1770 + post. 1834).
Libon (Philippe) (1775-1838).

Pixis (Friedrich-Wilhelm) (1786-1842), élève aussi de Fraenzl.
Robberechts (André) (1797-1860).
Rode (Jacques-Pierre-Joseph) (1774-1830).

Élèves de Baillot (→ Viotti)

Dancla (Jean-Baptiste-Charles) (1818-1907).
Habeneck (François-Antoine) (1781-1849).
Maurin (Jean-Pierre) (1822-1894), maître à son tour de Henri Berthelier (né 1856) et Lucien Capet (1873-1928).
Mazas (Jacques-Féréol) (1782-1849).
Meerts (Lambert-Joseph) (1800-1863), élève aussi de Habeneck et Lafont. Maître de Hugo Heermann (né 1844).

Élèves de Pixis (→ Viotti)

Kalliwoda (Johannes Wenzeslaus (1801-1866).
Mildner (Moritz) (1812-1865).

Élèves de Robberechts (→ Viotti)

Bériot (Charles-Auguste de) (1802-1870).
Ramaccioti (Tullio) (1819-1910), chef de la jeune école romaine, de Sanctis, Monachesi, Pinelli, etc.

Élèves de Rode (→ Viotti)

Boehm (Joseph) (1795-1876).
Lafont (Charles-Philippe) (1781-1839), élève aussi de R. Kreutzer.
Rietz (Eduard) (1802-1832).

Élèves de Habeneck (→ Baillot → Viotti)

Alard (Delphin) (1815-1888).
Léonard (Hubert) (1819-1890).
Prume (François-Hubert) (1816-1849).
Sainton (Prosper-Philippe-Catherine) (1813-1890).

Élèves d'Alard (→ Habeneck → Baillot → Viotti)

Garcin (Jules-Auguste) (1830-1896).
Sarasate (Pablo-Martin-Meliton) (1844-1908).
Tua (Teresina) (née 1866), aussi élève de Massart.

Élèves de Léonard (→ Habeneck → Baillot → Viotti)

Marsick (Martin-Pierre-Joseph) (1848-1924), élève aussi de Massart et Joachim.

Musin (Ovide) (1854-1930).
Thomson (César) (1857-1931).
Viardot (Paul) (né 1857).

Élèves de Marsick
(→ Léonard → Habeneck → Baillot → Viotti)

Enesco (Georges) (né 1881), aussi élève d'Hellmesberger.
Flesch (Carl) (1873-1944), élève aussi de Grün.
Thibaud (Jacques) (né 1880).

Élèves de de Bériot (→ Robberechts → Viotti)

Lauterbach (Johann-Christoph) (1832-1918).
Milanollo (Maria) (1832-1848).
Milanollo (Térésa) (1827-1904), élèves aussi de Caldera et Morra.
Monasterio (Jésus) (1836-1903).
Sauret (Emile) (1852-1920), maître de Tor Aulin (1866-1914).
Vieuxtemps (Henri) (1820-1881), maître d'Eugène Ysaye (1859-1931), maître lui-même, avec Kefer, de Crickboom (Mathieu) (né 1871).

Élèves de Boehm (→ Rode → Viotti)

Dont (Jakob) (1815-1888), maître de Léopold Von Auer (né 1845), élève aussi de Ridley Kohne et Joachim.
Ernst (Heinrich-Wilhelm) (1814-1876), élève aussi de G. Hellmesberger.
Hellmesberger (Georg) (1800-1873), maître de son fils Joseph (1828-1893), de Ernst, de Hauser.
Joachim (Joseph) (1831-1907).
Rappoldi (Eduard) (1831-1903).
Remenyi (Eduard Hoffmann, dit) (1830-1898).
Singer (Edmond) (1830-1912), maître de Hans Becker (1860-1917).

Élèves de Jos. Hellmesberger senior
(→ Boehm → Rode → Viotti)

Brodsky (Adolf) (1851-1929).
Kneisel (Franz) (1865-1926), élève aussi de Grün.

Élèves de Auer
(→ Dont → Joachim → Boehm → Rode → Viotti)

Elman (Mischa) (né 1891).
Harrison (May) (née 1890).

Heifetz (Jascha) (né 1901).
Zimbalist (Efrem) (né 1890).

Élèves de Joachim (→ Boehm → Rode → Viotti)

Arbos (F. Fernandez) (1863-1939), élève aussi de Monastério et Vieuxtemps.
Burmester (Willy) (1869-1933).
Eldering (Bram) (né 1865), élève aussi de Hubay, maître de Adolf Busch (né 1891).
Gregorowitsch (Charles) (né 1867), maître de Bronislaw Hubermann (né 1882), élève aussi de Lotto et de Joachim.
Halir (Karl) (1859-1909).
Hollaender (Gustav) (1855-1915), élève aussi de Ferdinand David.
Hubay (Jenö) (1858-1937).
Klingler (Karl) (né 1879).
Moser (Andréas) (1859-1925).
Nachez (Tivadar) (1859-1932), élève aussi de Léonard.
Powell (Maud) (1869-1920), élève aussi de Schradieck, Dancla, etc.

Élèves de Hubay (→ Joachim → Boehm → Rode → Viotti)

Geyer (Steffi).
Eldering (Bram) (né 1865), élève aussi de Joachim.
Szigeti (Joseph) (né 1892).
Vecsey (Franz von) (né 1893).

Élèves de Ludwig Spohr (1784-1859)
(→ Franz Eck → J. F. Eck → Danner-Franzl)

Bargheer (Karl Ludwig) (1831-1902).
Blagrove (Henry-Gamble) (1811-1872).
David (Ferdinand) (1810-1873).
Holmes (Henry) (1839-1905).
Mayer-Filippowicz (Elise) (1794-1841).
Molique (Wilhelm Bernhard) (1802-1869), élève aussi de Rovelli, maître de John Tiplady Carrodus (1838-1895).
Ries (Hubert) (1802-1886).
Saint-Lubin (Léon de) (1805-1850), élève aussi de Polledro.

Élèves de Ferdinand David (→ Spohr → Franz Eck)

Hilf (Arno) (1858-1909).
Schradieck (Henry) (1846-1918), élève aussi de Léonard.
Wilhelmj (Auguste) (1845-1908).

Élèves de Rodolphe Kreutzer (1766-1831) (→ Antoine Stamitz)

Artot (Alexandre-Joseph d') (1815-1845).
Lafont (Ch.-Philippe) (1781-1839), élève aussi de Bertheaume et de Rode.
Massart (Lambert-Joseph) (1811-1892).
Rovelli (Pietro) (1793-1838), maître de Molique et de Täglischbeck (1799-1867).

Élèves de Massart (→ R. Kreutzer)

Hayot (Maurice) (né 1862).
Kreisler (Fritz) (né 1875).
Loeffler (Charles-Martin) (né 1861), élève aussi de Léonard et Joachim.
Lotto (Isidor) (né 1840).
Ondricek (Franz) (1859-1922).
Ries (Franz) (1846-1932).
Tua (Teresina) (né 1866), élève aussi d'Alard.
Wieniawski (Henry) (1835-1880).

Élèves de Pixis, Friedrich-Wilhelm (1786-1842) (→ Viotti → Franzl)

Kalliwoda (Jean-Wenzel) (1800-1866).
Mildner (Moritz) (1812-1865).
Slavik (Joseph) (1806-1833).

Élèves de Mildner (→ Pixis → Viotti)

Bennewitz (Anton) (1883-1926).
Hrimaly (Johann) (1844-1915), maître de Michael Press (né 1872) et d'Alexandre Petschnikoff (né 1873).
Laub (Ferdinand) (1832-1875), maître de Stanislas Barcewitz (né 1858).
Wirth (Emmanuel) (1842-1923), élève aussi de Kittl.

Élèves de Bennewitz (→ Mildner → Pixis → Viotti)

Halir (Karl) (né 1859-1905), élève aussi de Joachim.
Hoffmann (Karel) (1872-1935).
Ondricek (Franz) (1857-1922), élève aussi de Massart.
Sevcik (Ottakar) (1852-1934).

Élèves de Sevcik (→ Bennewitz → Mildner → Pixis → Viotti)

Hall (Mary) (née 1884), élève aussi de Kruse, Mossel et Wilhelmj.
Kocian (Jaroslaw) (né 1883).
Kubelik (Jan) (1880-1940).

Petits groupes

Élèves de Mayseder (Joseph) (1789-1863) (→ A. et P. Wranitzky et J. Schuppanzigh)

De Ahna (Heinrich) (1835-1892), élève aussi de Mildner.
Hauser (Miska) (1822-1887), élève aussi de R. Kreutzer et Sechter.

Léopold Jansa (1795-1875)

Norman-Neruda (Wilma) (1839-1911)

Antonio Lolli (1730-1802)

Jarnowick (Giornovichi M. (1745-1804) a lui-même pour élèves Bridgetower (George Polgreen) (1779 (?)-1860), et Franz Clément (1780-1842).
Woldemar (Michel) (1750-1806), a lui-même pour élève Alexandre Boucher (1778-1861), élève aussi de Navoigille.

Écoles italiennes

Toscane : Giuliano (1760- ?) (→ Nardini), maître de Giorgetti (Ferdinando) (1796-1867), maître à son tour de Giovacchin (Giovacchino) (1825-1906).
Bologne : Verardi (Carlo) (1831-1870), maître à son tour de Sarti (Frederico) (1858-1921), qui a pour élève Serato (Arrigo) (né 1877) et de Frontali (Raffaello) (1849-1916), (maître de De Guarnieri (1867-1927) et Principe (Remigio) (né 1889).
Gênes : Paganini (Niccolo) (1784-1840), élève de Servetto, Costa et A. Rolla), a pour élève Sivori (Camillo) (1815-1894), maître à son tour de Scalero (Rosario) (né 1870).
Verceil : Ferrara (Bernardo) (1810-1882), élève de Rolla, a pour élèves Arditi (Luigi) (1822-1903), Rampazzini (Giovanni) (1835-1903).
Brescia : Camisani (Faustino) (1772-1830), a pour élève Bazzini (Antonio) (1818-1897).

Chapitre V

LES AUTRES INSTRUMENTS A ARCHET

§ 1. L'alto

L'alto se tient de la même manière que le violon, et leurs techniques sont sensiblement les mêmes : intervalles un peu plus grands, archet un peu plus lourd restreignent dans une faible mesure l'agilité du mécanisme ; la clef utilisée est la clef d'*ut* troisième ligne. Malgré les analogies sus-mentionnées, le caractère de l'alto diffère de celui du violon au point de vue de l'expression. Berlioz a bien défini le mordant particulier de ses cordes graves, l'accent « tristement passionné » de l'aigu, le timbre, en général, « d'une mélancolie profonde ». Ce qu'il n'indique pas et qui cependant pose aux exécutants et aux compositeurs des problèmes délicats, c'est le brusque changement de timbre qui intervient quand on passe de la deuxième corde à la première, les trois cordes les plus graves ayant la même couleur sombre, un peu caverneuse, la première nettement plus éclatante, avec, dans la plupart des instruments, une verdeur évocatrice du hautbois.

L'alto a été longtemps méconnu, et abandonné à des violonistes manqués : l'Anglais Avison (1775), Arteaga, Berlioz s'en sont étonnés tour à tour. A l'orchestre son rôle a longtemps été de remplissage, sauf lorsque pour alléger l'ensemble, on lui confiait

le rôle de basse en supprimant violoncelle et violone (chez Vivaldi par exemple). Gluck, l'un des premiers, a utilisé sa raucité tragique, dans les syncopes très simples, mais d'un effet poignant, qui accompagnent le récit d'Oreste « Le calme rentre dans mon cœur », au deuxième acte d'*Iphigénie en Tauride*. Spontini, Méhul, Berlioz surtout l'ont employé mélodiquement : qui ne se souvient de la ritournelle du roi de Thulé, dans la *Damnation de Faust ?*

Dans la musique de chambre, on lui demande davantage dès Stamitz, Haydn et Mozart. Ce dernier exige de lui (par exemple dans le quatuor en *fa*, Köchel 590) une virtuosité à peine moins grande que celle du premier violon. Mais ce sont les romantiques qui utilisent à plein ses ressources spécifiques.

Comme instrument soliste, il n'a pas un répertoire très étendu, parce que très peu d'instrumentistes, avant l'époque contemporaine, se sont spécialisés dans son étude : les Stamitz au XVIII^e^ siècle, au XIX^e^ Chrétien Urhan (1790-1845). Même de nos jours, alors que nos orchestres possèdent des altistes-virtuoses de la plus haute valeur (Maurice Vieux, Vilain, Pascal, etc.) on ne trouverait guère à citer comme s'étant activement produits en solistes, que Lionel Tertis, à l'intention de qui ses compatriotes Arnold Bax, York Bowen, Cyril Scott, Frank Bridge, ont écrit des sonates et des concertos, et Paul Hindemith, interprète de ses propres œuvres. On peut encore mentionner au répertoire, pour la période ancienne, les duos pour violon et alto et les symphonies concertantes pour violon et alto des Stamitz, Bréval, Cambini, Kreutzer, Neubauer, Rolla, Bruni, les deux Haydn, Ignace Pleyel, Mozart (Köchel 320^d^) : dans cette symphonie concertante en *mi* bémol, fort difficile, Mozart a notablement avantagé l'alto en transcrivant sa partie

en *ré*, l'accord de l'instrument étant haussé d'un demi-ton. Paganini s'intéressait à l'alto ; on sait que Berlioz composa pour lui sa symphonie *Harold en Italie*, pour alto principal et orchestre (1834). Schumann, Spohr, Joachim, Vieuxtemps, Max Reger, R. Laparra, E. Bloch, Milhaud, Enesco, Guy Ropartz, Kodaly ont également destiné à l'alto des compositions originales plus ou moins développées, auxquelles s'ajoutent de nombreuses transcriptions d'après des sonates et morceaux de genre pour violon ou violoncelle.

§ 2. Le violoncelle

Alors que le violon et l'alto ont des techniques presque identiques, celle du violoncelle obéit à des principes différents, commandés par ses dimensions beaucoup plus grandes, sa tenue, ses attributions. On le tient presque verticalement. A l'origine, il se portait suspendu au cou de l'exécutant (dans les cortèges) ou serré entre les genoux, à la manière de la basse de viole. Au milieu du siècle dernier, Servais imagina de le surélever au moyen d'une pique, dont l'avantage est de permettre une moindre pression des genoux sur les éclisses.

L'étendue du violoncelle est de trois octaves et une quinte ; les virtuoses l'accroissent notablement à l'aigu, grâce surtout aux harmoniques, plus puissants et plus faciles d'émission que sur le violon. Sa musique s'écrit en clef de *fa* quatrième ligne, clef d'*ut* quatrième et clef de *sol*. Jusque vers 1830, et parfois au delà, la clef de *sol* représentait le plus souvent, non les sons réels, mais l'octave supérieure à celle que l'exécutant devait faire entendre.

On peut demander au violoncelle les mêmes figurations qu'au violon, avec, évidemment, une moin-

dre vélocité et, pour les doubles-cordes, une moindre étendue : il n'est pas prudent, dans le registre grave, de dépasser l'octave si l'une des deux notes n'est pas jouée à vide. Au grave, dans les gammes, chaque doigt abaissé correspond à une élévation d'un demi-ton. Dans les positions hautes, le pouce, placé en travers de la touche, joue le rôle de sillet mobile, et les doigtés se rapprochent alors de ceux du violon. Les accentuations d'archet s'obtiennent parfois à l'opposé de celles que pratiquent les violonistes, ce qui s'explique par l'équilibre très différent de l'archet sur les cordes.

On emploie le violoncelle soit comme instrument de basse, soit comme instrument chanteur. Dans son registre normal, qui réunit ceux de la basse profonde, du baryton et du ténor, il a pour lui la plénitude, l'éclat, ou au contraire la douceur et le velouté des voix le mieux timbrées. A l'extrême aigu, où il entre en compétition avec le soprano et le violon, la sonorité s'appauvrit, et il est rare que l'on ne perçoive pas des bruits parasites, frottement de l'archet, percussion des doigts sur la corde.

Le violoncelle a été utilisé dès le XVI^e siècle pour accompagner la voix, ou pour servir de basse aux « bandes » de violons.

A partir du XVII^e siècle on le trouve, en Italie, dans l'orchestre d'opéra, où il est à la base de la symphonie, doublant le violon (contrebasse) mais ayant parfois, dans les ritournelles, un rôle mélodique discret, qui s'amplifiera au siècle suivant : Haendel, dans la *Fête d'Alexandre* a écrit un magnifique obligato pour violoncelle dans le premier air de ténor ; de même J.-S. Bach dans plusieurs oratorios et cantates.

Toujours en Italie le violoncelle est par excellence l'accompagnateur du violon dans les sonates pour

violon et basse. Tantôt il assume seul ce rôle de basse, et en ce cas il improvise des remplissages harmoniques dont les textes gravés ne portent pas trace (il arrive souvent qu'il se montre indiscret, et Quantz, en 1750, prie les cellistes accompagnateurs de modérer leur zèle) ; tantôt il double l'instrument à clavier, clavecin ou orgue, chargé de réaliser la basse chiffrée. C'est là un usage constant ; jusqu'à la Révolution, ou peu s'en faut, il est admis implicitement qu'une sonate à deux (violon et clavecin) s'exécute avec, en plus, un violoncelle, donc en trio, qu'une sonate à trois (deux violons et clavecin) s'exécute à quatre, etc. Quant au quatuor à cordes, nous verrons plus loin quel rôle y est dévolu au violoncelle.

Le violoncelle a eu de bonne heure un répertoire propre de sonates, puis de concertos ; en Italie, où il avait été adopté sans résistance, nous trouvons, au XVII^e^ siècle, les *Ricercari* de D. Gabrieli (1689), les sonates de Jacchini (1689), au siècle suivant, des sonates de Caldara, B. Marcello, S. Lanzetti, Canavas, Spourni, Boccherini, etc., les concertos de Leonardo Leo, de Vivaldi, qui en a écrit vingt pour violoncelle solo et une dizaine d'autres pour diverses combinaisons comportant un ou deux violoncelles « obligés », de Boccherini, etc.

En Allemagne l'apparition du violoncelle fut assez tardive, mais J.-S. Bach a fourni à son répertoire une contribution grandiose avec ses six suites à violoncelle seul, dans lesquelles il épuise (comme il avait fait pour le violon) les ressources présentes et à venir de la polyphonie.

En France et en Angleterre, le violoncelle, plus encore que le violon, eut à souffrir du préjugé défavorable qui s'attachait aux instruments à sonorité éclatante, venus pour battre en brèche la famille

des violes, aux timbres atténués et discrets : dans les deux pays préexistait une énorme littérature de pièces descriptives et de fantaisies polyphoniques, qu'interprétaient des violistes à la technique extrêmement poussée.

Jusque vers le milieu du XVIII^e siècle, nos Marais, Forqueray, Caix d'Hervelois tinrent victorieusement en échec les partisans du violoncelle, aidés dans leur résistance par des polémistes convaincus, tel cet Hubert Le Blanc, qui publiait, en 1740, sous le titre : *Défense de la Basse de viole contre les entreprises du violon et les prétentions du violoncelle*, une diatribe enflammée, et pittoresque, où le violoncelle est traité de « misérable cancre, hère, et pauvre diable... »

Le violoncelle n'en était pas moins apparu, entre temps, dans l'orchestre de l'Opéra de Paris, ou, vers 1727, jouaient les frères Saint Sevin et J.-B. Stuck, dit Batistin, né à Florence de parents allemands, qui mourut à Paris en 1755 après une laborieuse carrière de compositeur dramatique. En 1733 paraissaient les premières sonates de Barrière, et peu après on entendait au Concert Spirituel Berteau, de qui le talent imposa chez nous l'instrument qu'il avait choisi, après avoir débuté comme joueur de viole de gambe. A partir de ce moment, les sonates de violoncelle évincent les pièces de viole : Cupis, Janson, les Duport, Bréval, Tricklir, Olivier Aubert, etc., en produisent en abondance.

En Allemagne paraissent celles de Triemer, Schetky, Kriegk, Kraft (auteur aussi de concertos, à qui l'on a, non sans vraisemblance, attribué la paternité du fameux concerto en *ré* signé de Haydn).

Depuis lors, le répertoire n'a cessé de s'enrichir, à une cadence cependant beaucoup plus lente que celui du violon ou du piano. Il comprend cependant

les cinq sonates de Beethoven, deux de Brahms, la sonate de Chopin, les pièces de Schumann, auxquelles s'ajoutent, plus proches, les sonates de Grieg, Boellmann, Saint-Saëns, N. W. Gade, Strauss, Dohnanyi, Rachmaninof, Max Reger, Jean Huré, Debussy, Fauré, Shostakowitch, les œuvres pour violoncelle seul de Max Reger, Kodaly, les concertos de Haydn, Schumann, Saint-Saëns, Dvorak, Delius, Dohnanyi, Elgar, Honegger, Martinu, Moor, de Hartmann, le double concerto de Brahms, etc.

Pour ce qui est des virtuoses qui ont porté l'art du violoncelle au degré de perfection auquel il atteint aujourd'hui, la liste en serait longue, et je ne prétends en donner qu'un résumé très sommaire (où l'on reconnaîtra au passage les noms déjà cités, d'un certain nombre de compositeurs).

L'Italie a vu naître les premiers violoncellistes virtuoses. Avant le milieu du XVIII^e^ siècle la France, à son tour, en a compté un certain nombre, et plusieurs d'entre eux, à partir du célèbre Berteau, ont atteint à la grande notoriété. C'est un Français, Jean-Louis Duport le jeune, qui fixa la technique moderne de l'instrument dans son *Essai sur le doigté de violoncelle et la conduite de l'archet*, rédigé avant 1800, publié en 1815, dont toute la pédagogie, depuis lors, est tributaire. Entre temps s'était créée une école allemande, qui ralliée aux principes de Duport, a pris une réelle importance au XIX^e^ siècle. Actuellement, comme pour le violon, la technique s'est internationalisée : en gros, deux tendances principales se font jour ; l'une, que symbolise assez bien Piatigorsky, s'apparente à celle des violonistes élèves d'Auer, Heifetz, Elman, et se caractérise par une virtuosité brillante, puissante, spectaculaire, l'autre, celle de Casals, tout en exigeant un mécanisme aussi complet, se soucie moins de le faire

apparaître, et le subordonne à une esthétique plus sévère.

S'il faut citer des noms, voici, pour la période ancienne, en Italie, Domenico Gabrielli, dit Menghino del violoncello (1650-1690), Jacopo Cattaneo, A. M. Fiore, Giuseppe Jacchini, Franciscello, Ariosti, plus connu comme virtuose de la viole d'amour, les compositeurs dramatiques G. B. Bononcini (1672-1755) et A. Caldara (1670-1736); ce dernier s'intitule, lorsqu'il publie son premier livre de sonates : *Musico di violoncello Veneto*, Vandini, qui accompagnait Tartini dans ses tournées, Lanzetti, Boccherini, de qui l'abondante et belle production a fait oublier l'activité d'exécutant, Costanzi, Canavas. Au XIXe siècle, qui marque, comme pour le violon, un considérable accroissement en nombre, je citerai Quarenghi, auteur d'une solide méthode, les Casella, Ciaudelli, les Forino, Ronchini, Umberto Benedetti, Mainardi ; deux artistes méritent une mention particulière : Alfredo Piatti, de Bergame (1822-1901), le virtuose italien le plus marquant du XIXe siècle, et Arturo Toscanini, violoncelliste distingué avant de devenir un chef d'orchestre illustre.

En France, où la basse de viole avait longtemps contrecarré l'admission du violoncelle sur l'estrade des concerts, son succès, pour avoir été retardé, ne fut que plus rapide une fois déclenché. Jean Barrière, élève de Franciscello à Rome, se fit applaudir à Paris avant 1740, époque où commence la carrière de Bertaut de Valenciennes, le premier grand violoncelliste français. Violiste, et comme tel, déjà en possession d'un talent affirmé, il avait été gagné à la cause du violoncelle par l'audition de Franciscello. Dès 1739, il était en état de faire entendre au Concert Spirituel un concerto de sa composition. Il fit bientôt figure de chef d'école, avec, pour princi-

paux disciples Tillière (auteur en 1774 d'une méthode souvent rééditée), Rey, Janson l'aîné, Cupis, Jean-Pierre Duport, dit Duport l'aîné (1741-1818). Son frère cadet Jean-Louis (1749-1819) domine l'école moderne du violoncelle. D'abord destiné à la danse, il entreprit bientôt l'étude de l'instrument auquel son aîné se consacrait déjà avec succès. Il débuta à dix-neuf ans au Concert Spirituel, salué comme un maître dès son premier concert. Le jeu de Viotti devait bientôt l'impressionner au point de déterminer de nouvelles recherches, d'où résulta un style nouveau, pour lequel il forgea une technique condensée dans l'*Essai* sus-mentionné. La Révolution de 1789 l'obligea de s'exiler en Prusse : sa supériorité y fut admise sans conteste et il y eut d'innombrables élèves. Rentré en France en 1806, il dut attendre assez longtemps avant de retrouver, non la faveur du public, qu'il méritait plus que jamais et obtint d'emblée, mais la consécration officielle de sa valeur, qui finit par lui revenir, à partir de 1812, et ne l'abandonna plus. En dehors de sa méthode il a beaucoup écrit ; il a formé des élèves dont les plus connus sont Rousseau, Lamare, Levasseur, Platel.

En dehors de ce groupe, Blainville, Bréval, compositeur fécond, Tricklir, Olivier Aubert, plus tard Hus-Desforges, Baudiot, Norblin, Vaslin, Franchomme, Chevillard, Jacquart, quartettiste distingué, A. Tolbecque, Rabaud, Delsart, Salmon, les Hekking, Bedetti, Liégeois, Hasselmans, Loeb, Cros Saint-Ange, etc., ont préparé les voies à une école contemporaine où abondent les talents de premier plan.

En Europe centrale, après Baumgartner, Schetty, Mara, Kriegk, Kraft, Werner, Schlick, Danzi, Hauschka, Stiasny, des virtuoses de plus d'envergure comme Max Bohrer (1785-1867) et Bernard

Romberg (1772-1841) se firent applaudir à travers le monde. Puis Dotzauer, Merk, Kummer, Lee, Goltermann, les Grützmacher, Klengel, Becker, Haussmann, se firent connaître surtout par des ouvrages d'enseignement, tandis que la musique de genre de David Popper devenait aussi populaire que devaient l'être, dans le monde des violonistes, les *Danses* de Sarasate.

Le violoncelle avait rencontré en Angleterre la même opposition qu'en France, la musique de viole y occupant une situation privilégiée, justifiée par la qualité des exécutants et le merveilleux répertoire qu'avait élaboré pour eux l'élite des compositeurs des XVI^e^ et XVII^e^ siècles. Le premier grand violoncelliste qui se soit fait entendre à Londres est un Italien, Giacomo Basevi, dit Cervetto, qui s'y fixa à partir de 1728 et y mourut centenaire en 1783. Le doyen des violoncellistes anglais est probablement Barth Johnson, autre macrobite, né en 1710 — qui fêta le centième anniversaire de sa naissance en jouant, en 1810, un morceau composé par lui quelque soixante ans auparavant. Au cours des deux générations suivantes, se situent les plus illustres virtuoses anglais, John Crosdill (1751-1825), Robert Lindley (1772-1855) que ses compatriotes prisaient à l'égal des Romberg et des Lamare, Hughes Reinagle, Richard Cudmore. L'Ecossais John Gunn a publié en 1793 une méthode de violoncelle précédée d'une solide dissertation sur les origines de l'instrument.

En Belgique, où Guillaume de Fesch, organiste et violoncelliste, écrivit dès 1730 des sonates pour son instrument, un Français, Nicolas-Joseph Platel (1777-1835), élève de Duport le jeune et de Lamare devait faire école, formant entre autres élèves Batta, de Munck, Ad. F. Servais (1807-1866) qui

alliait la virtuosité la plus étourdissante à une grande intensité d'expression.

En Hollande, je citerai Dahmen, Ten Cate, Franco-Mendès (1816-1886), Louis Lübeck, Ch. Van Isterdael, Marix Loewensohn, Joseph Hollmann, de Maestricht (1852-1926) qui avait fait de Paris le centre de son activité artistique. En Pologne, Nicolas Zygmuntowski, grand voyageur, applaudi au Concert Spirituel comme enfant prodige vers 1780, Maurice Karasowski, exécutant et musicographe, Joseph Adamowski. En Russie, les frères Michel et Mathieu Wielhorski, contemporains de Schumann qui appréciait vivement le talent de l'aîné, le prince Tenischeff, et, comparable aux plus grands virtuoses de l'Europe occidentale, Charles Davidoff (1838-1889), élève de Schmidt, puis de Schuberth, violoncelliste de la cour impériale, par la suite directeur du Conservatoire de Saint-Pétersbourg et de la Société impériale de musique, auteur d'une méthode, de concertos, d'un quintette, et de nombreux morceaux de genre — maître de Kousnezoff, Gleen, Albrecht, de Muller, Wierzbilowitch, ce dernier partenaire d'Auer dans le quatuor.

Malgré la longue présence de Boccherini à Madrid, l'Espagne n'a pas possédé de violoncellistes de quelque renom avant la fin du XIX^e^ siècle : elle a eu depuis lors d'amples compensations, puisque la petite ville de Vendrell, en Catalogne, a vu naître en 1878 le plus prestigieux des violoncellistes contemporains, Pablo Casals qui, après avoir travaillé à Barcelone sous la direction d'un bon professeur local, D. José Garcia a créé une technique aussi neuve que pouvait l'être, en son temps, celle de Duport le jeune. Musicien incomparable, Casals s'est imposé non seulement par une virtuosité d'exécutant qui au lieu de souligner les difficultés,

les dissimule à force d'aisance, mais par une quasi-infaillibilité en matière de style. Ses idées sur la technique ont été recueillies par Diran Alexanian, dans un ample traité intitulé l'*Enseignement du violoncelle* (Paris, 1922).

§ 3. La contrebasse

La contrebasse utilise un registre d'environ deux octaves et une sixte, que les sons harmoniques permettent de prolonger jusqu'à quatre octaves. On note sa musique en clef de *fa* quatrième ligne, les sons produits sonnant à l'octave au-dessous.

Sa technique vise avant tout à la robustesse. Sa taille impose à la main gauche des écarts et des déplacements considérables, le poids de l'archet lui interdit les figurations rapides et les sauts de cordes que le violoncelle peut encore se permettre. L'archet se tient soit comme celui du violoncelle, soit inversé à la façon de l'archet de viole, la paume de la main en dessus, la baguette serrée entre pouce, index et médius : cette tenue a encore cours en Europe centrale, en Italie et dans certains orchestres anglais. La technique de main gauche comporte huit positions ; la double-corde n'est pas pratiquée, le pizzicato est d'un très bon effet.

Le rôle de la contrebasse à l'orchestre (elle n'en a guère d'autre que dans de rares œuvres de musique de chambre, comme le quintette de la *Truite* de Schubert) est d'exécuter la partie de basse, conjointement avec les violoncelles, qu'elle double en général à l'octave grave. Elle apparaît de façon certaine en France dans un ensemble symphonique en 1663, date à laquelle nous trouvons Chabanceau de La Barre contrebassiste dans la musique du Roi. On la joue en 1706 à l'Opéra, dans l'*Alcyone* de

Marais, où la Tempête tire grand parti de ses trémolos. Dans la plupart des partitions antérieures à Beethoven, et dans sa première symphonie, une seule partie était dévolue en commun aux violoncellistes et contrebassistes, ces derniers opérant, à vue, les simplifications nécessaires. Cependant Mozart déjà réservait aux violoncelles certaines phrases mélodiques et des traits jugés trop rapides ; inversement c'est bien pour les contrebasses que Beethoven a pensé les traits fameux du scherzo de la cinquième symphonie, et ceux de l'*Orage* dans la sixième, comme Mozart certaines basses de *Don Juan* (scène de la statue du Commandeur). Berlioz leur a confié des passages mélodiques joués *piano* au-dessous d'accords dont les violoncelles frappent la fondamentale.

Le premier contrebassiste qui ait eu l'idée de se produire en soliste est probablement l'Allemand Joseph Kaempfer, qui se fit entendre en 1787 à Paris, au Concert Spirituel ; il utilisait un énorme instrument qu'il avait baptisé Goliath, lequel se démontait en vingt-six pièces pour le voyage. On ne sait trop ce qu'il pouvait exécuter : pour Dragonetti (1763-1846), le plus étourdissant technicien d'un instrument aussi peu fait pour la virtuosité, il était arrivé à suppléer le violon dans des duos à deux violons de Viotti qu'il jouait avec l'auteur. Gio Bottesini (1821-1889) poussait l'habileté à peu près aussi loin. De nos jours, Koussewitzky (1874) utilisant, il est vrai, une contrebasse de très petit format, a remporté de grands succès de virtuose, avant de se consacrer exclusivement à la conduite d'orchestre.

Chapitre VI

LE QUATUOR A CORDES

Le quatuor à cordes, qui n'est autre chose qu'une sonate à deux violons, alto et violoncelle, utilise dans leur plénitude et dans leur pureté les ressources des quatre instruments. Son histoire soulève des problèmes assez délicats : d'où vient-il, de quand date son invention ? Si l'on considère seulement la construction, c'est-à-dire l'adoption, pour ce petit groupe instrumental, du plan de la sonate classique, l'origine ne peut être très lointaine, la sonate classique n'ayant pris forme qu'au milieu du XVIIIe siècle.

A ce compte, les historiens qui font de Joseph Haydn le créateur du quatuor à cordes ne peuvent se tromper de beaucoup.

Si au contraire on s'intéresse, non à la construction formelle, mais au matériel sonore utilisé, l'aspect de la question se modifie. Or il semble bien que ce soit là le véritable point de vue : l'originalité du quatuor ne peut être dans son plan, puisqu'il l'a en commun avec la sonate et tous ses dérivés, y compris la symphonie. Je la vois dans la merveilleuse combinaison de quatre sonorités voisines, assez différentes pour qu'on puisse suivre chacune d'elles à travers les développements d'une œuvre, assez proches parentes pour s'équilibrer et se fondre harmonieusement.

Or la recherche de cet équilibre n'est pas chose tellement moderne. Les musiciens de la Renaissance aimaient à écrire pour les voix en les divisant en quatre groupes, soprano, alto, ténor et basse, qui se partageaient toute l'étendue de la voix humaine. Le mode d'écriture pratiqué en ce temps, le contrepoint, dans lequel chaque partie était traitée mélodiquement, et où l'intérêt se répartissait également entre toutes (au lieu qu'un siècle plus tard la voix supérieure essayera de monopoliser l'attention, les autres réduites au rôle d'accompagnatrices) convenait à merveille au quatuor vocal ; et les musiciens ne pouvaient manquer d'en chercher l'analogue dans le domaine instrumental, d'autant que l'on construisait volontiers les instruments par familles : les violes se faisaient couramment en quatre formats. En Angleterre, où elles étaient particulièrement en faveur, il y avait, dès la fin du XVI^e^ siècle, chez tous les mélomanes de qualité, un coffre à violes où quatre ou cinq de ces instruments étaient rassemblés. De nombreux compositeurs écrivaient pour de tels ensembles, devenus à ce point traditionnels que l'on appelait « broken music » (musique brisée) celle qui mettait en œuvre des instruments de familles différentes.

Dans les pays où le violon s'était imposé de bonne heure, on trouve incidemment des œuvres destinées à quatre violons de formats différents (en Allemagne, dès 1532, une fugue en parfait style de quatuor dans la *Musica teusch* de Hans Gerle) en France, où vers 1550 s'éditaient des *Danceries* pour quatre violes, les vingt-quatre violons de Louis XIV composent, un siècle plus tard, des menuets, gavottes, branles pour quatre parties de violons.

Pendant la longue période pendant laquelle le contrepoint bat en retraite devant le style « nou-

veau », celui dans lequel un chant dominera l'ensemble, de nombreuses compositions italiennes à deux violons, alto et basse peuvent se passer de l'adjonction d'un clavecin (sonates à quatre de Maschera, 1593, Banchieri, 1603, G. Gabrieli, Allegri, etc.). Alessandro Scarlatti avant 1725, a écrit six concertinos qui sont en réalité des quatuors sans basse chiffrée. D'autres exemples se rencontrent, de plus en plus fréquents, en Italie et ailleurs (Albinoni, Marcello, Sammartini, Guillemain, etc.), de quatuors qui peuvent, même chiffrés, s'exécuter sans clavier.

Leur forme est en général peu développée, plus proche de l'ancienne Suite que de la sonate : la sonorité, l'esprit sont bien ceux du quatuor moderne.

Ce dernier va se manifester enfin, après une courte période que meublent les premiers essais de Boccherini (op. I, de 1761, publié en 1767), de Stamitz Wanhall, Gassmann, Joseph Haydn.

Lorsque, dans les manuels, on attribue au seul Haydn, l' « invention » du quatuor à cordes, on simplifie donc les choses à l'excès. Par ailleurs il est vrai que, le premier, il a vivifié ce genre de composition au point de lui assurer, d'emblée, une vaste diffusion, de susciter de nombreux émules, et par là, de rendre possibles les quatuors de Mozart, de Beethoven, et tout ce qui s'en est suivi.

Un dénombrement du répertoire de quatuor depuis Haydn et Boccherini est présentement impossible : rien qu'à Paris, entre 1765, l'année où est publié l'op. III de Haydn, et 1800, ont été gravés pour le moins cent cinquante recueils de trois ou six quatuors chacun, et l'on retrouve encore journellement des inédits (15 pour Haydn, près de 100 pour Wanhall !). Ceux de Pleyel, que Mozart appréciait, et que les contemporains allaient jusqu'à

égaler à ceux de Haydn, n'ont jamais été réunis au complet.

Délaissant ceux qui n'ont plus qu'un intérêt historique (Gossec, Cambini, Wanhall, Gyrowetz, etc.), je me bornerai aux plus importants, savoir, ceux de Haydn (77, plus les 15 inédits découverts par M. Sandberger), Mozart (26), Beethoven (17), Schubert (3), Mendelssohn (7), Schumann (3), Brahms (3), Tchaïkowsky (3), Dvorak (8), Glazounov (6), Borodine (2), Max Reger (4), Taneiev (5), Smetana (2), Verdi, Grieg, Franck, Debussy (1 chacun), et parmi les contemporains Bartok, Busoni, Fauré, Hindemith, Honegger, Milhaud, Pfitzner, Pizzetti, Ravel, Schoenberg, Strawinsky, Turina, Vaughan Williams, etc.

Fort longtemps les quatuors, même ceux de Haydn et de Mozart, n'ont été exécutés que par des artistes réunis occasionnellement ou prélevés sur des orchestres appartenant à quelque maison princière. Ces groupements de rencontre pouvaient être fort brillants : on se rappelle telle séance amicale, à Vienne, en 1784, où le premier violon était Joseph Haydn, le second Dittersdorf, et l'alto Mozart en personne ! En 1785 Viotti donnait tous les dimanches, à l'Hôtel de Chartres, rue de Richelieu, des matinées de quatuor, dans lesquels il se faisait entendre.

C'est à Vienne que se constitua le premier quatuor professionnel qui ait donné des concerts publics. Ignaz Schuppanzigh, son fondateur, était, à seize ans (en 1792), le premier violon d'un quatuor d'adolescents qu'entretenait le prince Lichnowsky. Il était ensuite passé au service du comte Razoumowsky, lequel réunissait des professionnels pour faire du quatuor avec lui. Le comte prenait en général la partie de second violon ; il y renonça un beau jour,

et engagea un quatuor complet, composé de Schuppanzigh, Mayseder, Schreiber et Krafft qu'il autorisa à se faire entendre, d'abord dans un salon privé, puis dans la salle « Zum römischen Kaiser ». Les premières séances publiques eurent lieu pendant l'hiver 1804-1805. Le quatuor fut dissous en 1816, et Schuppanzigh entreprit une tournée de concerts en Russie. Joseph Boehm remonta un quatuor à Vienne la même année. Schuppanzigh y reprit ses séances en 1823, les consacrant de plus en plus assidûment aux quatuors de Beethoven. Après sa mort, les Viennois eurent toujours des équipes de tout premier ordre, avec Jansa (1845), Hellmesberger (1849), jusqu'au tout récent quatuor Rosé.

A Paris, le premier quatuor professionnel fut créé en 1814 par Baillot, lequel, effrayé par l'audace des quatuors de Beethoven lorsqu'il les aborda pour la première fois, en devint l'interprète le plus éloquent et le plus passionné, comme il devait l'être du concerto en *ré*. Il fut le seul, jusqu'à 1820, à poursuivre cette entreprise, pour un auditoire limité à cinquante personnes. Vers 1830 se fonda l'excellent quatuor Tilmant, en 1838 celui de Chevillard (violoncelliste, avec Alard pour premier violon), vers 1850 la « Société des derniers quatuors de Beethoven », avec Maurin comme premier violon et Chevillard comme violoncelle, vers 1855 celui d'Armingaud, dont Edouard Lalo était l'altiste ; puis vinrent ceux de Reynier (1875), Marsick (1878), Hayot (1893), puis Geloso, Capet, Poulet, Touche, Calvet. Le quatuor Capet a été de loin le plus célèbre : Lucien Capet avait voué une partie de son activité à la musique de chambre dès sa sortie du Conservatoire, en 1893. Après plusieurs remaniements, son quatuor commença sa carrière mondiale vers 1908, pour la poursuivre avec un succès non

démenti, jusqu'à la mort de son fondateur. Il se composait, en dernier, de Capet, Maurice Hewitt, Benoît et Delobelle. On gardera longtemps le souvenir de sa perfection technique, de sa netteté de conception, de son ardeur, de son brillant, compromis seulement parfois par un parti pris d'austérité qui se faisait plus ostentatoire au cours des dernières années.

A l'Allemagne revient d'avoir vu se former les deux premiers quatuors migrateurs, qui, par surcroît se composaient tous deux de quatre frères. Le quatuor Koella comprenait Jean, Adolphe, Georges et Rodolphe K., à qui la publicité attribuait lors de leurs débuts, les âges respectifs de onze, sept, neuf et douze ans (on a su depuis que leur Barnum trichait de deux ou trois ans). Ces jouvenceaux dont la famille s'était fixée à Lausanne, entreprirent, à partir de 1829, des tournées qui les menèrent en France, en Angleterre, et dans leur pays natal. Ils bénéficièrent, en 1832, à Paris, de l'appui de Paganini, et Louis-Philippe les décora.

L'autre quatuor familial, celui des frères Müller (Charles, Georges, Gustave et Théodore), de Brunswick, obtint de très grands succès entre 1832 et 1835, en Allemagne, en Autriche, en Russie, au Danemark, en France, en Hollande. Quatre fils de Charles Müller fondèrent à leur tour un quatuor Müller junior ! Berlin eut vers 1838 le quatuor Ries, le quatuor Zimmermann, vers 1867 un nouveau quatuor fraternel parcourut l'Allemagne, celui des frères Schroeder.

Le plus grand quatuor allemand, et sans aucun doute, le quatuor le plus réputé de tous les temps, et de tous les pays, a été celui que Joseph Joachim fonda en 1860, et maintint jusqu'à 1907, avec pour partenaires de Ahna (remplacé par Kruse, puis

Halir), Wirth et Haussmann. Il a puissamment contribué à faire connaître le répertoire romantique, mais c'est surtout comme interprète de Beethoven qu'il s'est imposé. Après lui, on peut citer les quatuors Klingler, Busch, Amar, dont l'alto est le compositeur Paul Hindemith.

L'Italie n'a pas eu de quatuor avant que ce constituât, sous le nom de Quatuor florentin, en 1866, un groupe germano-italien de grande classe, composé de Johann Becker, Chiostri, Masi, Hilpert. Après lui sont venus le Quatuor romain de Ramacciotti, Pinelli, de Sanctis, Forino, le nouveau quatuor romain (Zuccarini), d'autres formations à Bologne, Milan, Naples, Venise. Le quatuor instrumental Flonzaley a eu pour premier violon Adolfo Betti, de Lucques.

De Hongrie ont essaimé les quatuors Lener, Roth, le quatuor de Budapest ; de Roumanie, le quatuor Kneisel ; de Belgique les quatuors Zimmer, Parent, Pro Arte (Eugène Ysaye a par intermittence mis sur pied un excellent quatuor avec Crickboom, Van Hout, Jacob) ; de Bohême, le quatuor Sevcik, le quatuor tchèque (Hoffmann, Suk, Herold, Zelenka) ; d'Angleterre, le London String Quartet.

Si incomplète qu'elle soit — non seulement elle s'arrête au seuil d'une période qui voit se créer de très nombreux ensembles de musique de chambre, mais elle omet volontairement dans le passé beaucoup de quatuors estimables — cette énumération permettra au lecteur de mesurer l'importance du quatuor dans l'évolution de notre art. Puisse-t-elle lui en donner la curiosité, s'il ne l'a déjà. Une tradition solidement ancrée dans le grand public veut que cette forme musicale soit austère, difficile d'accès, ouverte aux seuls initiés : la récente expé-

rience d'un camp de Moravie où, sur quatre mille cinq cents prisonniers, mille six cents (dont trois ou quatre cents à peine avaient une culture musicale) ont assidûment suivi des séances de quatuor auxquelles aucune obligation, aucun snobisme ne les conviait, atteste que cette tradition est absurde, ou que des quatuors lui ont donné créance parce qu'ils jouaient ennuyeux : ce n'étaient pas nécessairement les moins illustres.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

I. — Histoires générales du violon de sa musique, de ses virtuoses

Une bibliographie d'ensemble, jusqu'à 1893, par E. Heron-Allen, intitulée *De fidiculis bibliographia*, 2 vol., gd in-8°, Londres, 1891-1893, complétée pour la seule partie *lutherie*, *in* Curt Sachs, *Reallexicon der Musikinstrumente*, Berlin, 1913, article *Violin*.

G. Dubourg, *The violin*, Londres, 1836.
A. Vidal, *Les Instruments à archet*, 3 vol., Paris, 1876-1878.
L. Grillet, *Les Ancêtres du violon et du violoncelle*, 2 vol., Paris, 1901.
W. J. von Wasielewski, *Die Violine und ihre Meister*, Leipzig, 1869, 8e éd., 1927.
Arnaldo Bonaventura, *Storia del violino, dei violinisti*, etc., Milan, 1925.
Divers chapitres in *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, 2e partie, t. III, Paris, 1927.

II. — Origines du violon, lutherie

Dictionnaires de Poidras, René Vannes, Lütgendorff.

Luigi Torri, *La costruzione... degli istrumenti ad arco, bibliografia...*, Padoue, s. d.
K. Schlesinger, *The precursors of the violin family*, Londres, 1910.
G. Kinsky, *Cat. du Musée Heyer*, Cologne, t. II, 1912.

III. — Les violonistes et l'art du violon

Outre les ouvrages généraux mentionnés plus haut, et les histoires générales de la musique (Burney, Hawkins, Naumann, Combarieu, Prunières, Haas, *Oxford history of music*), un bon résumé à l'article *Violin-playing* du dict. de Grove.

M. Pincherle, *Les Violonistes*, Paris, 1922.
— *Feuillets d'histoire du violon*, 1927.
A. Moser, *Geschichte des Violinspiels*, Berlin, 1923.
L. de La Laurencie, *L'Ecole française de violon de Lulli à Viotti*, 3 vol., Paris, 1922-1924.
A. Pougin, *Le Violon, les violonistes et la musique de violon du XVIe au XVIIIe s.*, Paris, 1924.
E. Van der Straeten, *The History of the Violin*, 2 vol., Londres 1933.

IV. — Technique des instruments a archet

E. Borrel, *La Technique du violon en France*, in *Monde Musical*, 1927, en *Italie*, *ibid.*, 1929, *Notes sur la technique du violon*, *ibid.*, 1932-1933.
Lucien Capet, *La Technique supérieure de l'archet*, Paris, 1916.

Carl FLESCH, *Die Kunst des Violinspiels*, 2 vol., Berlin, 1923-1982. 1er vol. trad. en français par SUZ. JOACHIM-CHAIGNEAU, 1926.
— *Le Problème de la sonorité dans l'art du violon* (1931), trad. en français par M. PINCHERLE, 1932.
M. PINCHERLE, *Technique et pédagogie du violon*, in *Encyclopédie de la Musique* (voy. plus haut).

Sur les autres instruments du quatuor v. les ouvrages généraux cités plus haut, en particulier KINSKY et l'*Encyclopédie*. Sur le violoncelle, C. LIÉGEOIS et E. NOGUÉ, *Le Violoncelle*, Paris, s. d. Luigi FORINO, *Il violoncello*, Milan, 1930. M. VADDING, *Das Violoncello und seine Literatur*, Lpz, 1920.

TABLE DES MATIÈRES

	Pages
Introduction	5
Chapitre Premier. — Description des Instruments	6
§ 1. Le violon	6
§ 2. L'alto	17
§ 3. Le violoncelle	18
§ 4. La contrebasse	19
Chapitre II. — Historique	21
§ 1. Les origines	21
§ 2. Les luthiers et les écoles de lutherie	36
Chapitre III. — Technique et emplois du violon	46
§ 1. Technique	46
§ 2. Emplois	59
Chapitre IV. — Les virtuoses du violon	67
§ 1. Les écoles primitives	67
§ 2. Les grandes écoles nationales	73
§ 3. Les écoles modernes	97
Chapitre V. — Autres instruments à archet	103
§ 1. L'alto	103
§ 2. Le violoncelle	105
§ 3. La contrebasse	114
Chapitre VI. — Le quatuor à cordes	116
Bibliographie sommaire	125

1947. — Imprimerie des Presses Universitaires de France. — Vendôme (France)

ÉDIT. N° 21123 IMP. N° 11273

Que sais-je ?

Catalogue général (suite)

84 à 158. *Voir la liste en page 2*

159. La littérature anglaise (R. Lalou).
160. Histoire du théâtre (R. Pignarre).
161. L'occultisme devant la science (M. Boll).
162. Les constitutions de la France (M. Duverger).
163. La chimie des êtres vivants (M. Javillier).
164. Histoire du Travail (F. Barret).
165. Les étapes de l'Astronomie (P. Couderc).
166. La médecine du travail (Dr R. Barthe).
167. Les étapes de la langue française (A. Dauzat).
168. La numismatique antique (J. Babelon).
169. Les avions (R. Pigeaire).
170. La philosophie française (A. Cresson).
171. Les climats et l'organisme humain (E. Duhot).
172. Les étapes de l'aviation (M. Jeanjean).
173. Les alliages métalliques (L. Guillet).
174. La photographie et ses applications (J. Prinet).
175. L'électron et son utilisation industrielle (M. Granier).
176. Les noms de lieux (Ch. Rostaing).
177. Histoire du ballet (P. Michaut).
178. Les régimes alimentaires (Dr P. Chêne).
182. Les grands problèmes de l'économie contemporaine (B. Nogaro).
183. Histoire de l'U. R. S. S. (J. Bruhat).
184. La physique de la vie (A. Boutaric).
185. Les civilisations anciennes du Proche-Orient (G. Contenau).
186. Histoire de l'Allemagne (J. Droz).
187. L'urbanisme (G. Bardet).
188. La psycho-physiologie humaine (J. Delay).
189. L'analyse chimique (H. Mathieu).
190. Les Jacobins (Gaston-Martin).
191. L'économie française dans le monde (J. Fourastié et H. Montet).
192. La chasse en plaine et au bois (F. Vidron).
193. Le charbon (J. Romeuf).
194. Le sang (L. Van den Berghe).
195. Le droit romain (M. Villey).
196. La Technique de la danse (M. Bourgat).
197. Géographie sociale du monde (P. George).
198. Histoire du calcul (R. Taton).
199. Les pêches maritimes (E. Dardel).
200. Histoire des postes jusqu'à la révolution (E. Vaillé).
201. Genèse de la flore terrestre (A.-L. Guyot).
202. Les singes anthropoïdes (A. Urbain et P. Rode).
206. Histoire des Gaulois (E. Thévenot).
207. La chimie générale (G. Champetier).
208. Les vins de France (G. Ray).
209. La papauté contemporaine (H. Marc-Bonnet).
210. L'intelligence (G. Viaud).
211. Jeanne d'Arc (J. Calmette).
212. Géographie agricole du monde (P. George).
213. Le peuple des termites (F. Feytaud).
214. Les stations de radiodiffusion (A. de Saint-Andrieu).
215. La sélection animale (L. Gallien).
216. Les origines de Rome (R. Bloch).
217. Séismes et volcans (J. Rothé).
218. La psychologie appliquée (R. Binois).
219. La sélection végétale (G. Chalaud).
220. Le secret des couleurs (M. Boll et J. Dourgnon).
221. Psychoses et névroses (H. Baruk).
222. Histoire de l'Autriche (J. Droz).
223. L'économie des Etats-Unis (P. George).
224. Les grandes migrations (L. Dollot).
225. Les étapes de la logique (M. Boll et J. Reinhart).
226. Les pays légendaires (R. Thévenin).
227. La littérature grecque (F. Robert).
228. Histoire du Dauphiné (G. Letonnelier).

Que sais-je ?

Collection dirigée par Paul Angoulvent

Catalogue général (suite)

159 à 230. { *Voir la liste en page 3*

231. La vie dans la Grèce classique (Ch. Picard).

248. Histoire de la Russie des origines à 1917 (P. Pascal).

249. Le chauffage des habitations (A. Mis-

267. Les instruments à vent (C. Kœchlin).

268. Histoire de la Franche-Comté (E. Préclin).